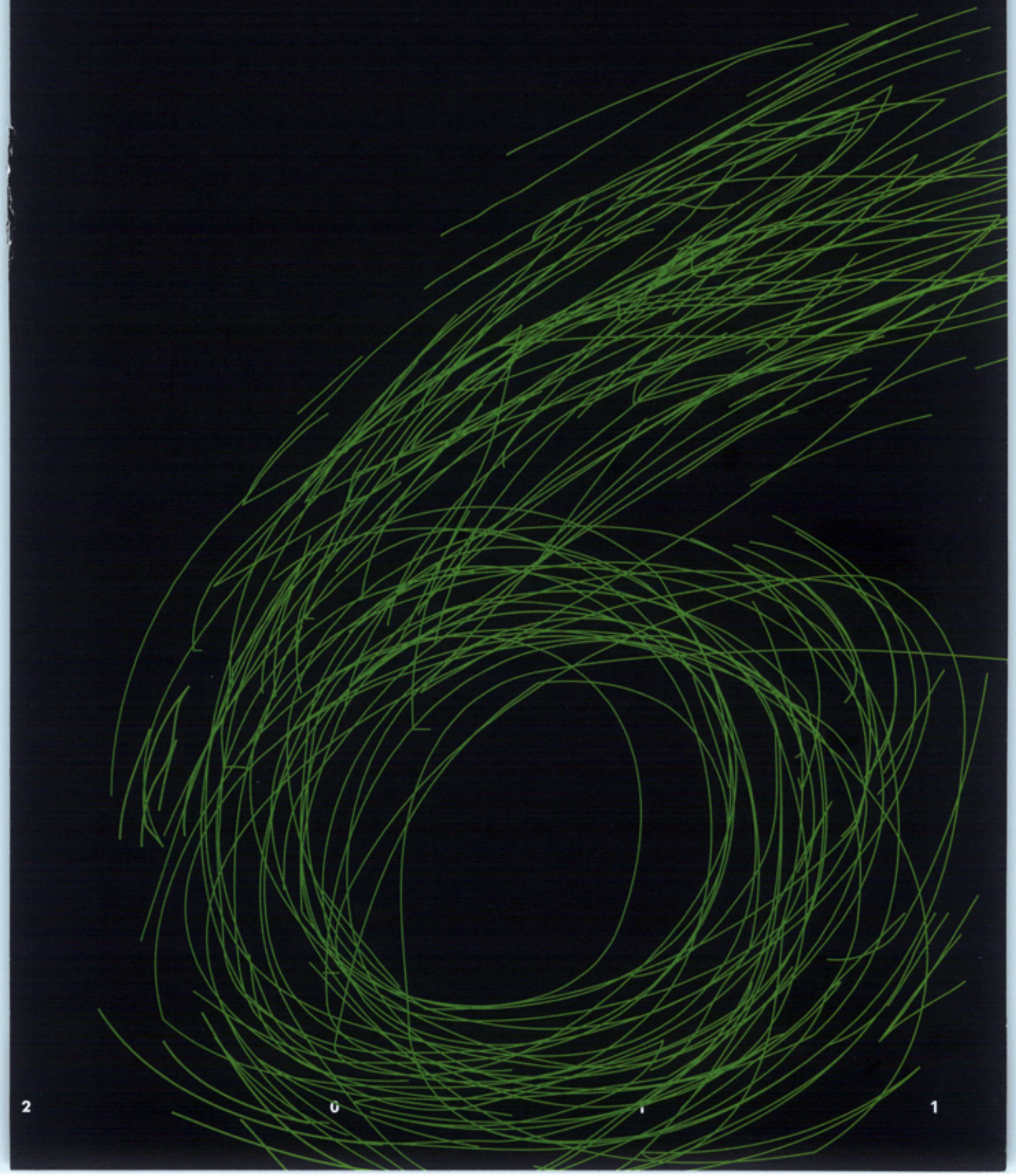
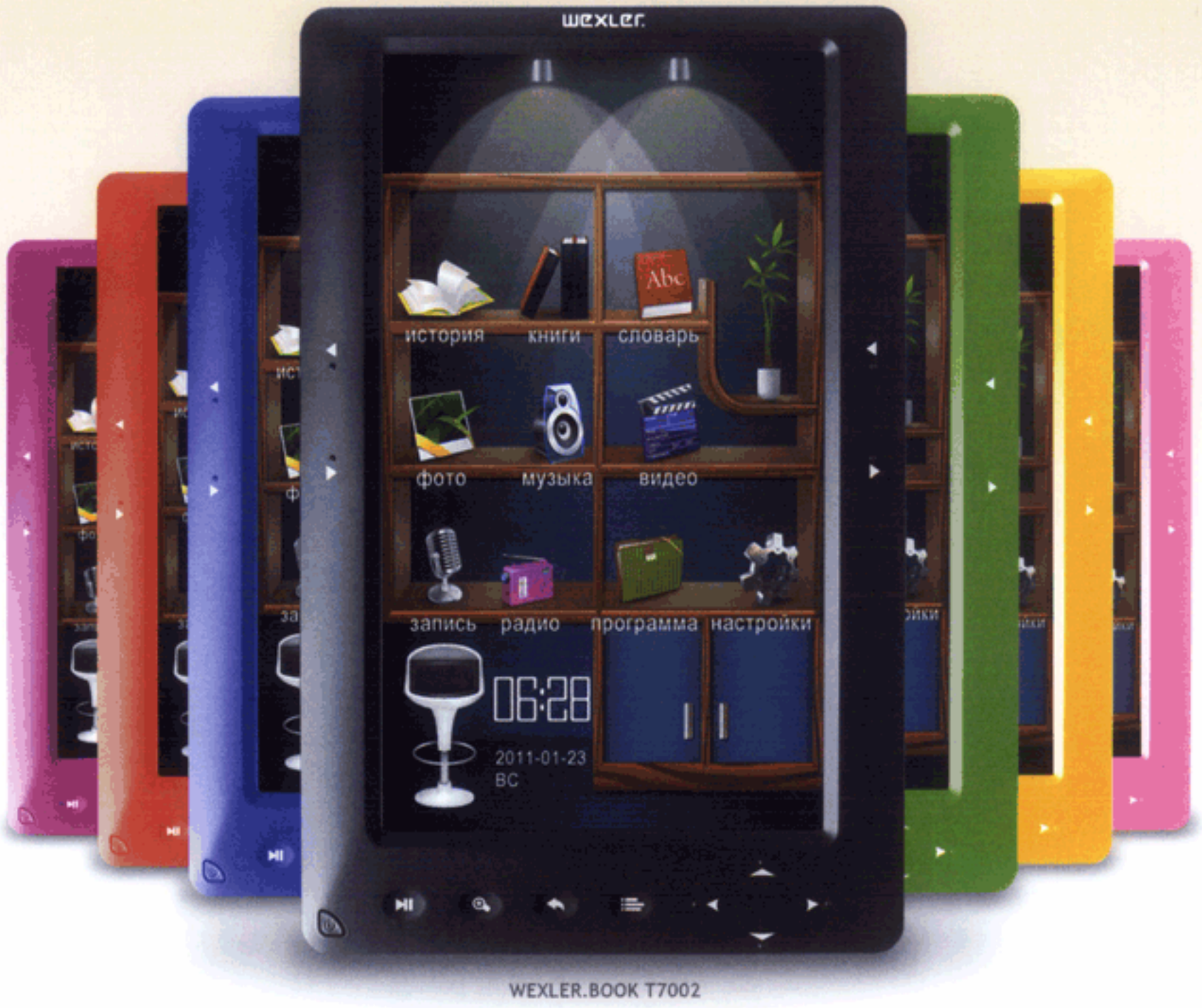
ИСКУССТВО КИНО



2 0 1 1

wexler.



WEXLER.BOOK T7002

Читай журнал «Искусство кино»

на электронных книгах Wexler

- ЭКРАН 7"
- ЭЛЕКТРОННАЯ БИБЛИОТЕКА БОЛЕЕ 200 000 КНИГ
- БОЛЕЕ 5 ЧАСОВ ВИДЕО
- FM РАДИО И MP3
- СЕНСОРНЫЕ КНОПКИ

www.wexler.ru

Главная тема этого номера — Каннский кинофестиваль: разным аспектам главного кинематографического события года посвящены рубрики «Здесь и теперь», «Репертуар» и «Опыт». «Комментарии» представляют два взгляда на проблему эмиграции из России, не теряющую, как показывают практика и резко возросшее число дискуссий, своей актуальности. «Имена» знакомят с одним из интереснейших современных режиссеров итальянцем Микеланджело Фраммартино, а в «Разборах» помещены теоретические исследования, представляющие киноведческий и культурологический интерес. В рубрике «Чтение» мы публикуем два сценария из короткого списка нашего конкурса «Личное дело».

СОДЕРЖАНИЕ «ИК» №6/2011

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5
ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ — АНДРЕЙ ПЛАХОВ — ЛЕВ КАРАХАН
Закрытая банка и открытый космос
Канн-2011

РЕПЕРТУАР

27
ОЛЕГ ЗИНЦОВ
Непрерывность
«Древо жизни», режиссер Терренс Малик

31
ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
Сумерки эстетизма
«Меланхолия», режиссер Ларс фон Триер

36
ВИКА СМИРНОВА
Бесконечная история
«Однажды в Анатолии», режиссер Нури Бильге Джейлан

40
ЕЛЕНА ПЛАХОВА
Комедия солидарности
«Гавр», режиссер Аки Каурисмяки

43
ОЛЬГА ШАКИНА
Из жизни марионеток
«Должно быть, это здесь», режиссер Паоло Соррентино

46
АЛЕКСЕЙ МЕДВЕДЕВ
Откуда не возвращаются
«Дальше дороги нет», режиссер Андреас Дрезен

48
ОЛЬГА ШАКИНА
Сага о викинге
«Драйв», режиссер Николас Виндинг Рефн

51
НИКОЛАС ВИНДИНГ РЕФН:
«Жанровое кино дает свободу»

53
НИНА ЦЫРКУН
Ecce homo
«У нас есть папа», режиссер Нанни Моретти

57
ИГОРЬ СУКМАНОВ
Кожа, в которой *он* живет
«Кожа, в которой я живу», режиссер Педро Альмодовар

62
АНТОН ДОЛИН
Имя собственное
«Елена», режиссер Андрей Звягинцев

КОММЕНТАРИИ

71
СЕРГЕЙ МЕДВЕДЕВ
Фанерное счастье
Эмиграция как национальная идея

74
ЛЕВ КАРАХАН
Русское «поле»

ИМЕНА

79
АНТОН ДОЛИН
Молчание козлят
Диалог с Микеланджело Фраммартино

РАЗБОРЫ

91
АНДРЕЙ ФОМЕНКО
Лаокоон: новый, исправленный
Авангард и кич: перспективы взаимодействия

101
МАРИНА ТОРОПЫГИНА
Париж, меланхолия

105
АЛЕКСАНДРА ЮРГЕНЕВА
Смех и эрос

ОПЫТ

115
ЛАРС ФОН ТРИЕР:
«Все идеи краденые»
Беседу ведет Энн Томпсон

119
ЛАРС ФОН ТРИЕР:
«Меня по-прежнему мучают сомнения»
Беседу ведет Эндрю О'Хеир

ЧТЕНИЕ

125
ВЛАДИМИР СЕРЫШЕВ
Личное пространство
Криминальная драма

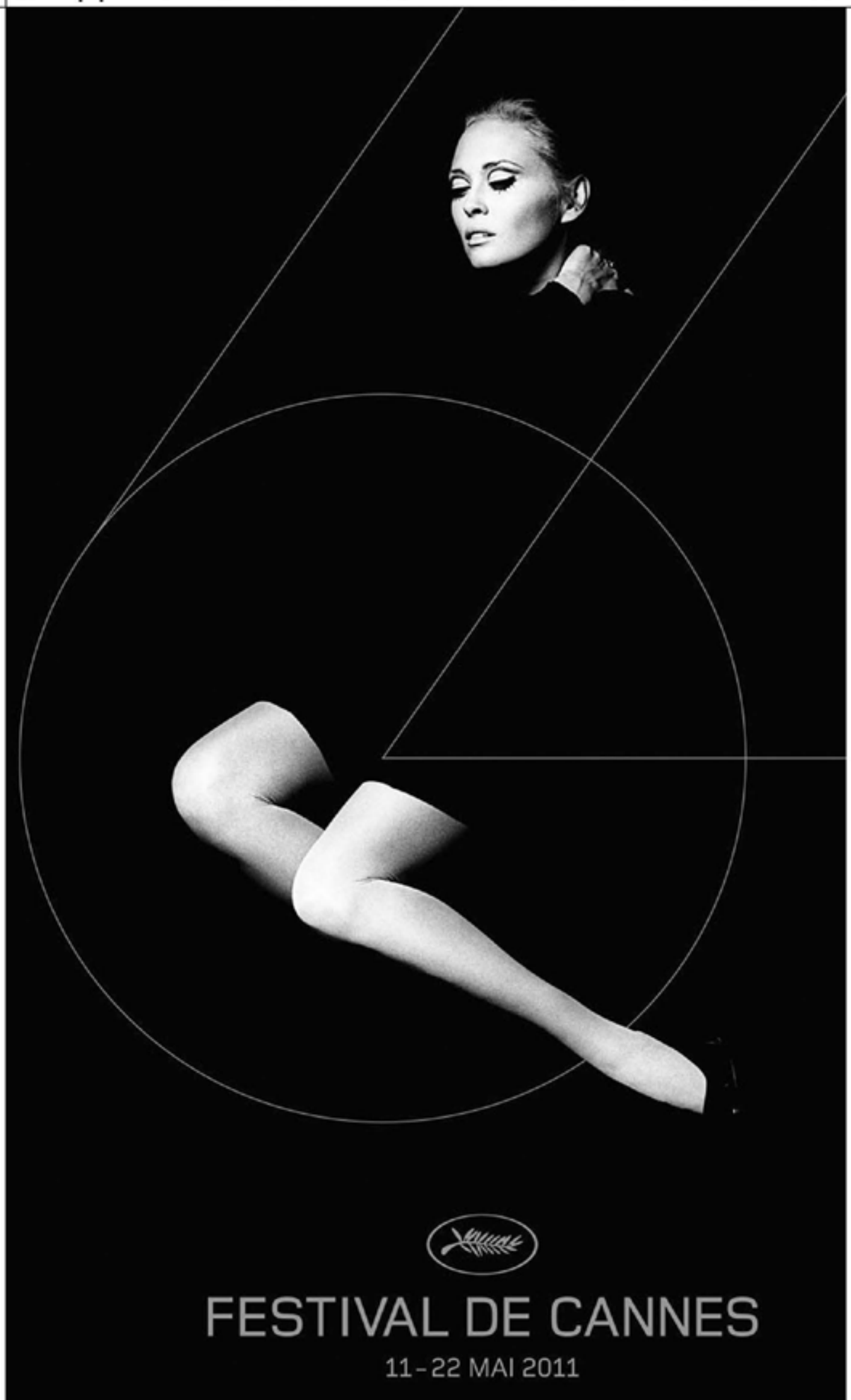
157
АЛЕКСЕЙ СЛАПОВСКИЙ
То, что вы делаете, очень важно
Кино без слов

172
АННОТАЦИИ НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

SUMMARY

174

З Д Е С Ь И Т Е П Е Р Ь



ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ — АНДРЕЙ ПЛАХОВ — ЛЕВ КАРАХАН

Закрытая банка и открытый космос

КАННН-2011

Даниил Дондурей. Мы ценим Каннский фестиваль не только за работы лидеров мирового кино, за новые имена, открытия и шедевры — важно то, что называется словом «тенденции». И возникают они каждый год — помимо генерального директора Тьерри Фремо или благодаря ему, трудно сказать, но, безусловно, есть какая-то его роль, роль медиума, который представляет мировой общественности нечто очень важное. А нам остается это важное только увидеть и зафиксировать.

В Канне-2011 были прописаны несколько тенденций. Начну с темы философско-космологического масштаба, которая мне кажется очень важной. Это философия смерти, осмысление макромасштаба «жизнь — смерть» и всего, что с этой проблематикой связано. Это касается и непосредственно катастроф, как в фильме Ларса фон Триера «Меланхолия», и ухода из жизни, как в «Дальше дороги нет» Андреаса Дрезена, и «Древа жизни» Терренса Малика с его космологической преемственностью в прямом смысле слова. И, конечно, джейлановских размышлений об онтологии происходящего сиюминутного. Этот мотив есть и в «Изыди, сатана» у Брюно Дюмона, в его высказывании о том, имеет ли право человек быть демиургом... Или ты просто ждешь решения своей судьбы, как это делает триеровская героиня Клер. У каждого свое видение, свои отмычки, мировоззрение, технологии. Но я обращаю внимание на главное — в этом году в Канне был задан большой масштаб размышлений, собрано небывалое число одаренных людей, способных его отрефлексировать.

Андрей Плахов. Сопоставление масштабов человеческой жизни и смерти с жизнью и смертью планет, с величием и космизмом вселенского бытия действительно значимо для нынешнего Каннского фестиваля, вы правильно подметили. Практически каждый год в Канне, даже если это не самый яркий год, просматривается некий внутренний сюжет, некий конфликт, противостояние, сшибка каких-то тенденций. Так, например, в 1990 году в «Искусстве кино» была напечатана наша беседа с Кириллом Разлоговым на тему «Неоварварство и неоакадемизм» — как два борющихся тренда десятилетия схлестнулись в Канне. Тот год назвали «годом Линча»: неоварварство победило. В 1999-м, на закате старого и на заре начинающегося века, новый реализм в лице Дарденнов и Дюмона победил постмодернистскую классику, представленную шедеврами Альмодовара и того же Линча.

В этом году тоже было внутреннее противостояние — сопротивление гуманизма экспансии нового насилия. Гуманизм, обтрепавшийся в непосильных битвах XX и XXI веков, чудом выжил и посылает нам месседж в виде по-

следних фильмов братьев Дарденн и Каурисмяки. Не стоит на месте и мегасюжет, связанный с новым насилием: в этом году оно было представлено такими крайними прогрессирующими формами, как, скажем, педофилия. Или фильмом Николаса Рефна «Драйв». И то, о чем вы только что говорили — формирование планет, образование нашего мира или, наоборот, его распад на макроуровне, — с этим сюжетом связано. На микроуровне это же происходит в человеческом социуме, в какой-то его ячейке, чаще всего в семье или в отдельной личности, в человеческой душе и в теле. Например, в таких фильмах, как австралийская «Спящая красавица», или австрийский «Михаэль», или британский «Мы должны поговорить о Кевине», деградация и моральная катастрофа рассматриваются на примере единицы социума, отражающем большую катастрофу, как в капле воды. Напряженность внутренней агрессии, направленной на человека, доходила до такой степени, что эти фильмы даже физически трудно было смотреть. Первая часть фестиваля как раз и прошла под гнетом таких фильмов, вызывающих навязчиво тяжелое ощущение. Поскольку не было даже робкой попытки выхода из этой ситуации.

Фильмы Малика и фон Триера, не похожие во всем остальном, все-таки дают выход в более широкое пространство. Именно поэтому, нравятся они или нет, они стали неформальными лидерами конкурса.

Лев Карахан. Малик также и формальным лидером, поскольку его «Древо жизни» получило «Золотую пальмовую ветвь».

Д.Дондурей. Может быть, дело именно в том, что это фильмы большого масштаба?

«Меланхолия», режиссер Ларс фон Триер

«Дальше дороги нет», режиссер Андреас Дрезен

А.Плахов. Да, может. Но все-таки старый добрый гуманизм в лице Дарденнов и Каурисмяки, пусть даже в чем-то мифологичный, тоже, мне кажется, сумел противостоять агрессии, и фестиваль с их помощью как-то сбалансировался. Иначе это был бы вход в сплошную пустоту.

Л.Карахан. Я согласен с тем, что макромасштаб «жизнь — смерть» торжествует и космос...

Д.Дондурей. Не торжествует, а просто возникает...

Л.Карахан. Спасибо за отрезвляющую поправку. Я тоже хочу трезво разобраться в нынешних каннских коллизиях. Но только тогда нам придется говорить более определенно. Что, к примеру, стоит за понятиями «большой масштаб», «более широкое пространство» и чем они отличаются от «старого доброго гуманизма», который, по словам Андрея, «тоже сумел противостоять агрессии» и как-то сбалансировал сплошную пустоту? *Тоже* — то есть по-своему — отличными от «большого масштаба» средствами? Я правильно понимаю?

А.Плахов. И да, и нет. Средства могут быть разными, но все хороши, когда речь идет о заполнении агрессивной пустоты.

Л.Карахан. В таком случае давайте начнем сначала — со «сплошной пустоты», которая, собственно, и порождает потребность в противостоянии и альтернативе. С того, как пустота накапливалась особенно, прав Андрей, в первые дни фестиваля.

Его программа была устроена как некий театр боевых действий, и, действительно, можно было буквально по дням следить за развитием событий этого каннского армагеддона.

13 мая — во второй рабочий день фестиваля — был показан фильм «Полиция» французской актрисы и режиссера Мевенн Ле Беско, посвященный работе следственного отдела по защите детства, и стало ясно, что в своем болезненном притяжении к насилию и прочим формам угнетения и деформации личности мировой кинематограф дошел до самой крайней точки — до разговора о педофилии (куда уж дальше?).

А.Плахов. Не будем ханжить, в этом нет ничего удивительного и противоестественного. Педофилия — одна из главных тем российской и мировой криминальной хроники, газетных и телевизионных репортажей. Почему кино должно обходить ее стороной? Другой вопрос — как кинематограф видит эту

проблему, столь обострившуюся в XXI веке, и какими средствами пытается ее описать.

Л.Карахан. А 14 мая — в третий день — такое современное описание мы как раз увидели в австрийском фильме «Михаэль» бывшего ассистента Михаэля Ханеке (надеюсь, совпадение имен — чистая случайность). В этой картине режиссер-дебютант Маркус Шляйнцер с истинно германской бесстрастной дотошностью представил педофилию не столько в проблемном ракурсе, как Мевенн, но как самодостаточную психологическую данность, как специфический образ жизни добропорядочного служащего, педофила Михаэля, и его жертвы, десятилетнего Вольфганга, которого Михаэль кормит, поит, воспитывает и держит в подвале под замком для удовлетворения своих аномальных потребностей в часы послеобеденного досуга.

Мука этого просмотра была уже не просто крайностью, но крайностью, возведенной в безысходный и опустошительный абсолют. Абсолют тем более угнетающий, что в финале автор как бы еще и посмеивается над нашим зрительским ожиданием хоть какого-то содержательного выхода из выморочной ситуации. Он намеренно ставит чисто жанровую точку: в последнем кадре вместе с матерью педофила Михаэля, погибающего под конец в автокатастрофе, мы оказываемся в подвале его уже безхозного дома перед таинственно закрытой дверью, но нам не суждено узнать, откроет ее мать или нет.

Каннский зал прореагировал на этот достаточно циничный финал свистом и улюлюканьем, но легче явно не стало. И к вечеру этого трудного фестивального дня мы шли по набережной Круазетт, и Даниил в отчаянии сказал: «Зачем они такое снимают? Уж лучше бы тогда сняли серьезный и честный фильм о смерти». Помнишь?

Д.Дондурей. Ну, конечно. Я еще говорил про толстовскую «Смерть Ивана Ильича»...

Л.Карахан. И ровно на следующий день — 15 мая...

Д.Дондурей. Да, утром, ничего не подозревая, мы пошли смотреть фильм Андреаса Дрезена «Дальше дороги нет» и были поражены: фестиваль мгновенно ответил на запрос потрясающей историей смерти современного немецкого Ивана Ильича — Франка. Думаю, Дрезен заслуженно получил за эту работу высшую награду в программе «Особый взгляд».

Л.Карахан. Безусловно, это был, как ты и заказывал, очень серьезный и честный фильм. Но это еще не был переломный момент в ходе фестиваля. Скорее, ясно и четко, уже на мировоззренческом уровне, Дрезен поведал о тупиковости жизни, которую онкологический больной Франк учится принимать без иллюзий. Позиция, которую он мучительно вырабатывает для себя в процессе умирания, точнее всего сформулирована в аннотации к фильму: «Умирание — это последняя работа, которую надо сделать». Именно как еще одна рутинная жизненная работа, не выходящая, в сущности, за пределы замкнутого обыденного круга, и интерпретирована смерть у Дрезена. В отличие, кстати, от Толстого, у которого бессмысленность «приятной и приличной» жизни Ивана Ильича только в смерти и сменилась смыслом, выходом из порочного жизненного круга. Очень тактично, не нарушая само описание физиологии смерти, Толстой фиксирует, что, умирая, Иван Ильич увидел свет, испытал радость и что «значение этого мгновения уже не изменялось».

Понятно, что расхождение с толстовским взглядом на смерть для Дрезена принципиально. Это подтвердил и ты, Андрей, когда написал в «Коммерсанте», что в изображении смерти у Дрезена «демонстративно отсутствуют религиозные атрибуты». Подтвердила это в «Новых Известиях» и Елена Плахова: «Дрезен полностью игнорирует религиозный аспект». И дальше она делает абсолютно закономерный вывод: «Дрезен стремился вернуть понятию смерти философский и гуманистический смысл, со смирением воспринимать ее как часть жизни». Не жизнь и смерть как очень разные ипостаси бытия, а именно смерть как придаток, часть жизни. Но если прав Дрезен, и смерть только часть жизни, а не выход, как по Толстому, в лишенное рутинной материаль-

ности бытие, то жизнь становится, может быть, для кого-то и более понятной, но в онтологическом смысле исключительно безысходной реальностью, наглухо закрытой консервной банкой, в которой со временем как раз и начинают произрастать всякие жуткие и ядовитые культуры. Для того чтобы избавиться от нарастающей токсичности и ощущения пустоты, хотя бы на каннских просмотрах, надо было просто открыть эту банку.

Д.Дондурей. Я не убежден в универсальности твоей «консервной» теории: закрыть банку — открыть банку. Консервный нож ведь очень грубый инструмент, а Дрезен сделал тонкую, я бы даже сказал, филигранную работу и исследовал смерть человека на индивидуальном, по сути, примере. Да, он берет тот же са-

«Древо жизни», режиссер Терренс Малик

мый, что и Толстой, психологический материал, но можно ли сравнивать — Дрезен не пытается навязывать нам никакие глобальные обобщения.

Л.Карахан. Согласен. Дрезен чрезвычайно сдержан и, можно сказать, даже устраняется, предоставляя сугубо документализированной реальности говорить за себя. Но разве эта эстетика, как и всякая другая, не содержательна в своей основе? И что создает повышенное давление беспросветной дрезеновской повседневности, если не ее самодостаточность, замкнутость в самой себе? Гуманистический, как написала Елена Плахова, смысл существования проявляется при таком миропонимании именно в смирении с безысходностью. В своем фатальном объективизме-документализме Дрезен, на мой взгляд, эстетически смыкается с фильмом «Михаэль» австрийского коллеги. С той важной разницей, что Шляйнцер, принимая жизненную безысходность, не считает нужным превозмогать равнодушие и цинизм по отношению к ней, Дрезен же ищет в смирении с безысходностью определенную будничную героику, чем, безусловно, героизирует и саму безысходность. Потребность ее преодоления становится, таким образом, нестерпимой. Но тут и наступил пятый каннский день — 16 мая.

«Изыди, сатана», режиссер Брюно Дюмон

А.Плахов. Прежде чем мы к нему перейдем, хочу прокомментировать вашу полемику. Отсутствие религиозных атрибутов и будничная героика в приятии смерти как неизбежного финала жизни у Дрезена связаны с атеистической доктриной, культивировавшейся в ГДР: именно оттуда растут ноги этого немецкого режиссера. Мы обсуждали этот фильм с Доротеей Холлоуэй, вдовой кинокритика, в прошлом священника, Рома Холлоуэя. Она недавно тяжело пережила смерть мужа, и смотреть картину Дрезена ей было особенно больно. И вот она сказала: «Как это странно, здесь ни разу не говорят, не упоминают даже — пусть не о Боге, не все религиозны, но хотя бы о какой-то возможности другой жизни, о вечности». Однако эти «странности» можно сопоставить и с традицией немецкоязычной культуры вообще (из которой выросли в том числе фильм «Михаэль» и великие картины Ханеке). Эта культура испытала сильное влияние протестантства и атеизма. Несколько лет назад

я присутствовал на похоронах моего близкого друга кинокритика Питера Янсена, которого называл «моим немецким отцом». Это был человек высочайших моральных качеств, куда выше, чем у многих известных мне рьяных богомольцев. Но он, выходец из протестантской семьи, как многие западногерманские интеллектуалы его поколения, включая его друга Фасбиндера, отверг религию, имея на это довольно веские причины. Так вот, у него, у Янсена, были, так сказать, интеллектуальные похороны: исполняли музыку Шостаковича для «Броненосца «Потемкин», вместо молитв читали философские стихи. Кстати, упомянутая Доротея Холлоуэй после смерти мужа читает в церквях Шиллера. Я хочу сказать, что не следует из фильма Дрезена и даже из «Михаэля» делать вывод о том, что именно атеизм производит «ядовитые культуры», а именно к этому, кажется, ты клонишь, Лев. Что касается переломного каннского дня 16 мая, ты, естественно, имеешь в виду Терренса Малика с его «Древом жизни».

Л.Карахан. Малика мы уже обсуждали, и я знаю, он у тебя не самый любимый в конкурсе.

А.Плахов. Да, я не отношусь к поклонникам этого фильма.

Л.Карахан. Отчасти я тебя понимаю. По крайней мере, всеобщую иронию в отношении всей этой биокосмической, научно-популярной визуальности в стиле «дискавери», которую Малик, может быть, слишком по-американски размашисто вводит, не всегда заботясь о бесшовном соединении масштаба повседневного и космического. А отдельные попытки сделать такое соединение более пластичным, на мой взгляд, только усугубляют нарочитым символизмом сам по себе мощнейший прорыв этого фильма за пределы обыденной материи. Так и хочется просто вырезать идущую ко дну лукавую венецианскую маску, иллюстрирующую момент духовного освобождения героя Шона Пенна, или неизвестно откуда взявшуюся среди скал дверную раму, через которую этот герой должен пройти на пути к внутренней ясности.

Но давайте честно. Дело ведь не во всех этих *слабинках*, которые даже слабостями не назову, настолько велика в фильме сила авторского посыла, мгновенно локализующего все возникающие художественные шероховатости. Дело в самом этом посыле. В тех особенностях вскрытия консервной банки, которые Малик демонстрирует. В том, что преодоление пустоты и выход в «более широкое пространство» он решился увязать с теизмом, с прямым обращением к Богу и религиозным упованием — всем, что так последовательно вытравлял из своей замкнутой кинореальности Дрезен.

А.Плахов. Призыв к честности воспринят: так вот, по-честному, я вижу в концепции Малика не слабости и не *слабинки*, а кардинальную слабость. Полагаю, не случайно «застенчивый», как его назвала продюсер, режиссер не появился в Канне и свой замысел никак не откомментировал. Но являвшийся, насколько возможно, представителем режиссера на пресс-конференции Брэд Питт — он сыграл в «Древе жизни» отца героя — был, по-моему, достаточно осторожен со всеми этими «религиозными упованиями» и сказал, что фильм Малика скорее «спиритуальный», нежели религиозный, а это разные вещи.

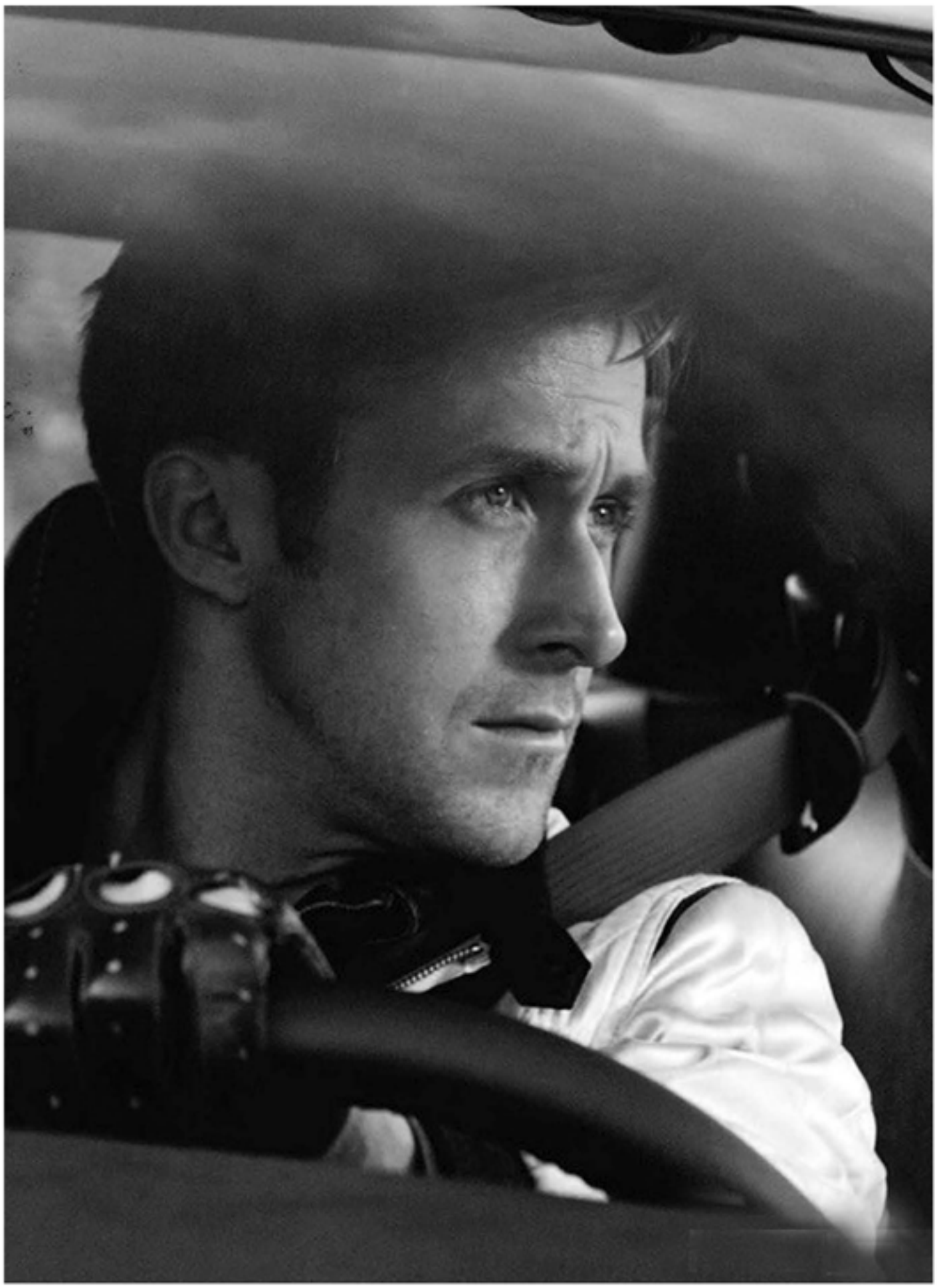
Л.Карахан. Так ведь и я не призываю вас к сиюминутному воцерковлению и дружному походу, например, в православный храм. Веселая была бы картинка. Я говорю прежде всего о тенденциях, о той подвижке глобального сознания, которую Каннская программа предъявила.

Кому-то у Малика не хватает последовательной религиозности, кому-то она и в непоследовательном своем качестве мешает. Но ведь в главном «Древо жизни» — это не одиозная, как выяснилось, для большинства наших рецензентов «религиозная альтернатива», не грубый консервный нож и даже не просто какой-то другой абстрактно-космический, «большой» выход из внутреннего тупика и пустоты. Будучи прежде всего визионером, Малик не пытается вносить какой-либо канонический порядок в духовную жизнь, но видит и предлагает увидеть нам саму принципиальную возможность «спиритуальной», что по-русски и означает духовной, жизни — тот космос, то бесконечное

пространство, которое скрыто в самой нашей жизни, казалось бы, уже безнадежно уткнувшейся в материальную конечность бытия.

Самая большая и цельная, занимающая не меньше двух третей экранного времени ретроистория о техасском детстве героя в начале 50-х внешне вроде ничем не отличается от уже ставших современным стандартом историй о нарастании агрессии внутри семьи: жестокий отец, страстотерпица мать, затерроризированные отцом сыновья и старший из них, желающий отцу смерти. Очередной тупиковый вариант. Но посмотрите, как сильно отличается от привычного способ *кинорассказывания* привычной истории. Это отличие, по-моему, и делает фильм таким значительным, «большим» даже для несогласных. Малик обращает нас, что называется, глазами внутрь, и мы с особым вниманием следим вовсе не за перипетиями депрессивного сюжета.

Нас интригует совсем другое. *Как* даже в этой безнадежной семейной истории тупиковость начинает грезить бесконечностью. Прежде всего благодаря особому вглядыванию камеры в героев. Важна и независимая от развития



«Драйв», режиссер Николас Виндинг Рефн

сюжета внутренняя динамика в кадре. Она раздвигает его рамки, перехлестывает через монтажные стыки: мы выходим из кадра и входим в каждый новый на движении. Малик, кажется, только для того и воспроизводит на экране тяжеловесную психологическую обыденность, чтобы духовный универсум мог потеснить ее у нас на глазах. Бесконечность открывается не где-то в космосе, но уже внутри повседневности, удивительным образом гармонизируя не только отношения отца и сына, но и саму трагедию смерти. Не случайно смерть любимого всей семьей среднего сына не угнетает реальность в фильме Малика и не превращает ее в безысходный тупик, наоборот, известием об этой смерти Малик намеренно открывает свою картину, не без вызова обозначая ею начало пути, а не «остановленность», как у Дрезена.

А.Плахов. Все, что ты говорил, Лев, — это опыт твоей интерпретации «Древа жизни». Не вижу необходимости, а главное, возможности предлагать в этом разговоре подробную контринтерпретацию, иначе наш триалог заполнит весь номер журнала, а ведь надо оставить место еще и другим рецензентам. Сформулирую только резюме. Малик, с моей точки зрения, стал жертвой амбициозности собственного замысла. Замученный годами производства фильм распался на две эклектичные структуры, которые не смогли художественно сцементировать ни громоздкий музыкальный саундтрек, ни даже визионерский талант Малика. Подвел и неуместный в данном случае, выглядящий неуклюже голливудский кастинг (Шон Пенн играет сына Брэда Питта). Но самое разочаровывающее — это наивная философия картины в духе постхиппистского пантеизма и идей new age. Католический кинокритик Амедей Эйфр вывел четыре формулы проявления в кинематографе божественного начала. К фильму Малика больше всего подходит вот эта: «Отсутствие Бога свидетельствует о присутствии Бога». Однако даже в рамках этой формулы сто очков вперед «Древу жизни» даст любая скромная картина Бергмана. Говоря о разочаровании, я имею в виду высокий градус ожиданий и культовый статус Малика. Но если отвлечься от этого, фильм своим уклоном в космизм и натурфилософию отлично вписался в придуманную кураторами концепцию Каннского конкурса.

Д.Дондурей. А я, Лева, не буду защищать от тебя своего любимого Дрезена. Мне просто кажется, он в этом не нуждается. Но вот как, исходя из твоей логики, быть с космосом, с тем вдохновившим многих планетарным каннским универсализмом, который в этом году позволил кинематографу взглянуть чуть дальше своего носа? По-твоему, можно было прекрасно обойтись и без «выхода в открытый космос», а этот масштаб — эта метафора жизненной полноты нужны нам не более, чем еще одна поддерживающая терапия.

Л.Карахан. Космическая бесконечность была бы чистейшей образной фикцией, если бы она не начиналась с нас, внутри нас, а только там, за облаками. И не одна нынешняя каннская программа свидетельствует о том, что мы яснее начинаем это понимать. Возьмите, к примеру, сегодняшний все возрастающий интерес к сенсационному математическому доказательству Григория Перельмана. С чего бы вдруг? Ведь толком в этом доказательстве понимают разве что космически мыслящие люди. Но и многим другим, не дотягивающим в своих размышлениях о жизни до понимания космоса, вдруг стало очень важно, что, попросту говоря, и в дырке от бублика есть объем.

В этом смысле лучшим фильмом фестиваля была для меня «Меланхолия» Ларса фон Триера, показанная 18 мая. Так и хочется сказать на библейский лад, в день седьмой. Эта картина ставит, по-моему, грандиозную логическую точку в продвижении к той внутренней, духовной бесконечности, которая есть и у Малика.

При всех разногласиях, мы ведь согласно выделяем в конкурсе двух этих художников. Но у фильма Триера есть важнейшее отличие от фильма Малика. Потрясающе воссозданный с помощью компьютера космос фон Триера (чего стоит одна только сцена, в которой Земля, как теннисный мячик, погружается в гигантскую планету Меланхолия) не является, как у Малика, изначальным, в живую заснятым свидетельством бесконечного космического

бытия. Скорее, наоборот. Фон Триер делает все, чтобы сугубо вымышленный и искусственно драматизированный им космос (планеты ведь со своих орбит не сходят) был, по сути, ненастоящим, рисованным, бутафорским: не столько раздвигал рамки повседневности, сколько создавал для нее еще одно тяжкое и совсем не обнадеживающее обременение. Но вовлечение космоса в контекст человеческих отношений, о которых главная героиня Жюстин говорит однозначно: сплошное зло, — как раз и подводит уже неотвратимо к пробуждению внутренней бесконечности в финальной сцене фильма. К выходу в открытый космос через *внутренний* космизм.

Чем сильнее Жюстин пытается вырваться из облепляющей ее обустроенности, тем безнадежнее уходит в штопор, разрушая все декорации, которыми ее старшая *правильная* сестра Клер с таким трудом облагораживает жизненный тупик. И вот, как вы помните, в самые последние минуты перед столкновением маленькой Земли с огромной Меланхолией, когда видимая материальная среда утрачивает всякий смысл, именно Жюстин, не слишком привязанная к этой материальности, вдруг находит выход в полнейшей безысходности. Из веток она строит на холме не шалаш, а некий его остов, каркас. Понятно, что он не может спасти даже от дождя, но в абсолютной своей материальной бессмысленности он и становится в фильме символом той, на последнем дыхании обретенной внутренней свободы, которая способна противостоять даже космической катастрофе — гибели раз и навсегда всего и вся, что называется «живой жизнью».

Триер остается Триером. Он по-прежнему любит меланхолически сгущать краски. Но тем более знаменательна в нынешнем каннском контексте его художественная интуиция. Ее уже не спишешь, как у Малика, на религиозную ангажированность или научно-популярный космизм. Чистота мировоззренческого триеровского эксперимента кажется мне вполне обеспеченной его провокативным художественным прошлым, всей его прежней изощренной игрой в тупики. Жизненный вакуум он вскрывает не в космической перспективе, а в, казалось бы, полной космической бесперспективности.

Спонтанность триеровского откровения, которого он, может быть, и сам от себя не ожидал (недаром так куражился на каннской пресс-конференции), во многом объясняет и первозданную силу духовного оптимизма, которая превосходит у фон Триера трагедию не одной смерти, как у Малика, но катастрофического исчезновения человечества в целом. Как тут не вспомнить *апокалиптическую перспективу:* чаю жизни будущего века.

Д.Дондурей. Значит, в этом — в жизни будущего века — ты видишь оптимизм?

Л.Карахан. Да. Но и в сегодняшнем конкретном выходе из перманентного ощущения тупика, которым каннский фестиваль жил все последние годы.

А.Плахов. Мне кажется, Лев опять слишком уж увлекся рецензированием понравившихся ему картин, и мы ушли, не договорив, от разговора о вещах более общих. Я бы хотел, к примеру, к хорошей метафоре «выход в открытый космос» добавить другую — расширяющаяся вселенная. Это расширение пространства, кстати, соприкасается с тем, о чем мы говорили в прошлом году, потому что фильм Вирасетакуна, победивший тогда в Канне, тоже выводит нас в более широкое, мифопоэтическое пространство.

Л.Карахан. Но мы, кажется, не очень-то и спорили о том, что яркое и красочное вирасетакуновское «расширение» — скорее красивый аттракцион, призванный развеять наше тупиковое уныние, нежели реальное расширение жизненного горизонта. По-моему, тайский автор и не задавался такой целью, делая свой фильм в рамках проекта «Примитив», построенного на этнокультурных стилизациях — эдаких скрадывающих пустоту комнаты экзотических обоях.

А.Плахов. Но согласись все же, что есть разные способы расширения жизненного горизонта, и «Дядюшка Бунми...» стал событием фестиваля потому, что с очевидностью доказал: если есть прошлые жизни, значит, есть и будущие, значит, существует некий континуум, непрерывное пространство разных жизней.

Д.Дондурей. Вы хотите сказать, что этот тренд возник уже в прошлом году?
А.Плахов. Ну не то чтобы он возник в прошлом или в этом году... Он всегда существовал. Просто сейчас начал проявляться более активно. И я не возражаю — у фон Триера и даже у Малика, поклонником которого, как мы уже выяснили, я не являюсь, масштаб крупнее, чем у Вирасетакуна. Но тот факт, что мы второй год подряд обращаемся к этой тайской «мистификации», тоже кое о чем говорит.
Д.Дондурей. Я попытаюсь вас примирить. Что, если Каннский фестиваль находит разные способы ответа на концептуальный вызов времени? Без ка-

«Спящая красавица», режиссер Джулия Ли

кой-либо иронии и какой-либо уничижительности таким ответом можно считать и замечательные «маленькие» режиссерские работы этого года. В первую очередь я имею в виду фильмы Каурисмяки и братьев Дарденн, которые держат бастион, согласен с Андреем, старого привычного гуманизма. И это не гуманизм из консервной банки, как грубовато обозначает Лев нашу немасштабную повседневность. Классики современного кино просто умеют утверждать нравственные ценности и без каких-либо метафор жизни и смерти. Отношение Дарденнов к поиску сыном своего отца, их удивление женщиной, которая этого неродного ей ребенка берется опекать, — те самые, старые, привычные, «маленькие» человеческие ценности. Без их поддержки, если угодно, оппонирования, мне кажется, и мегапроблематика не сработала бы.

Важным представляется мне и то, что можно условно назвать «концом насилия». В той форме, в которой мы могли его видеть, скажем, у Ханеке и многих других непростых режиссеров, его в этом году нет. Даже во французском фильме «Полиция», где только и идут разговоры о насилии над детьми, само насилие не показывается или почти не показывается. Да и в картине «Михаэль» могло быть куда страшнее. И у Дюмона, мне кажется, нет желания ужасы демонстрировать... Он ничего впрямую не показывает: убил — не убил, мы не видим... Нет и прямого, тупого секса. Даже в картине Бертрана Бонелло «Дом терпимости»; правда, там даже с эротикой туговато...

«Михаэль», режиссер Маркус Шляйнцер

А.Плахов. Охотно поспорю на эту тему. Нет-нет, вы неправильно поняли — не по поводу эротики. Я не согласен, что не было насилия. По-моему, его было предостаточно, и даже если оно не было явлено в какой-то прямой форме, как у раннего Ханеке, то представлено гораздо более интенсивным, жестоким образом. Во-первых, оно в значительной степени направлено на детей. И тут даже не важно, что в кадре: еще не хватало, чтобы были показаны половые акты с детьми. Но то обстоятельство, что в фильмах участвуют актеры-дети и в их уста вкладываются бог знает какие слова, и ставят их в такие ситуации... Вот, например, я читал о том, как происходили съемки фильма «Михаэль» — это же страшный эксперимент, на самом деле это уже насилие самого кинематографа над детьми. Очень большой риск и большая проблема. Но кинематограф перед такими этическими вопросами не останавливается и радикально шагает дальше...

Д.Дондурей. Эту дорогу он знает...

А.Плахов. Знает, знает. Вы еще не забывайте про получивший приз за режиссуру фильм Николаса Рефна «Драйв»: в нем есть несколько сцен, от которых перевернулся бы в гробу Теннесси Уильямс, в свое время возглавлявший жюри Каннского фестиваля, когда фильм «Таксист» получил главный приз. Уильямс был против, потому что считал, что этот фильм слишком эксплуатирует насилие. А теперь жюри возглавляет игравший в «Таксисте» Де Ниро... Вот путь, который проделал кинематограф за минувшие тридцать лет — понятно, да? Что же касается Дарденнов, Каурисмяки и пресловутой консервной банки, мне кажется, что каждый вскрывает ее по-своему, собственным ножичком. И в данном случае обоим удалось вскрыть то, что они хотели, при помощи очень известного способа — того, что раньше называли хэппи эндом. Ведь фильм Каурисмяки — вообще сплошной хэппи энд. Там все как начинается, так и заканчивается — на одной эмоции. И тем не менее это не скучно, остроумно, очень изящно. Просто сказка. Он придумывает эту сказку, в которой есть

испытание и некое сказочное зло, там есть единственный злодей в лице Жан-Пьера Лео, все остальные французы — просто ангелы во плоти...

Д.Дондурей. А можно ли говорить о том, что вообще реабилитируется сказка как жанр, элементы которого присутствуют во многих фильмах, включая и очаровательный, с выдумкой сделанный черно-белый немой фильм «Артист». Это ведь тоже сказка — форма ответа на вопросы нынешнего момента.

А.Плахов. Разумеется. И даже Дарденны, которые все-таки довольно жесткие реалисты, в этот раз отходят от своих принципов. Потому что, конечно, мальчик, их герой, должен был погибнуть. Но он чудесным образом спасается. Видимо, существует несколько способов банку вскрыть, и в конце концов подходит любой, потому что, действительно, невозможно бесконечно находиться в атмосфере безвыходности.

Л.Карахан. Какая же у Дарденнов сказка? Да, мальчик, упав с дерева после нескольких минут неподвижности и нашей полной уверенности в том, что он умер, приходит в себя. Но разве это можно назвать хэппи эндом в общем, абсолютно безысходном контексте фильма? Ведь мальчик же не просто так упал с дерева. Его загнал на дерево сын человека, которого этот мальчик чуть не убил, желая задружиться с предводителем местной шпаны. Казалось бы, ничего удивительного — сын пытается отомстить за отца. Но вспомните, как этот мститель, а вместе с ним и подоспевший к месту происшествия жертва-отец, реагируют на падение героя. Они обсуждают только то, как следует скрыть свою причастность к падению мальчика, и оказываются в своей как бы правоте гораздо более безнравственными, чем пытающийся жить по законам улицы брошенный родителями герой. Этот побочный сюжет, словно исподтишка выстреливающий у Дарденнов к финалу, как раз и лишает какого-либо оптимизма так хорошо и правильно развивавшуюся в гуманистическом ключе историю о несчастном беспризорнике, которого приветила сердобольная па-

«Мы должны поговорить о Кевине», режиссер Линн Рэмси

рикмахерша Саманта, постепенно, через «не хочу» втягивающаяся в судьбу мальчика, что очень тонко сыграла Сесиль де Франс.

Совсем не обнадеживающий взгляд на современное тупиковое состояние жизни запечатлен и в замечательном фильме турецкого режиссера Нури Бильге Джейлана «Однажды в Анатолии», разделившем с Дарденнами каннский Гран-при. В этом фильме господствует мотив превращения обвинителя в обвиняемого и используется, по сути, тот же прием: второстепенный, на периферии по отношению к основному действию развивающийся сюжет заставляет сюжет основной терять курс. Мы чувствуем, как непоправимо обмирает и вянет, зависая в вакууме, простая и ясная гуманистическая идея правосудия, восстановления справедливости, заслуженного наказания преступника-убийцы. Прокурор в диалоге с судмедэкспертом, всю ночь таскаясь за арестованным в поисках места захоронения трупа, вдруг начинает с ужасом понимать, что сам является преступником и тяжко виноват в самоубийстве жены.

Разочарование в спасительной силе привычных гуманистических ценностей проявилось, по-моему, и в уже упомянутой нами картине Мевенн Ле Беско «Полиция», в которой хорошие ребята полицейские, как умеют, иногда и жестко прессуя подозреваемых, пытаются защитить детей от сексуального насилия. Но вспомните сцену, в которой, может быть, самый хороший из этих хороших ребят, неистовый в своей ненависти к преступникам черный парень, купает дома в ванной свою маленькую дочку, как он смотрит на нее, как хлопает ее по попке, проявляя, конечно же, абсолютно неосознанно скрытую инфицированность тем же недугом, с которым борется как полицейский. Вспомните и финальное самоубийство женщины-инспектора, неожиданно осознающей свою граничащую с гомосексуальностью диктаторскую власть над ближайшей подругой по работе.

«Полиция» сработана в той же содержательной и художественной парадигме, что и фильм Дарденнов, и картина Джейлана: вина обвинителей трагически выступает в ней на первый план, словно рвущееся на поверхность из невидимой глубины подводное сюжетное течение.

«Полиция», режиссер Мевенн Ле Беско

«Артист», режиссер Мишель Хазанавичюс

Стараясь укрупнить, прописать, как сказал Даниил, главные тенденции времени, Канн, как известно, очень любит (руками своих отборщиков) накапливать и предъявлять эффект конгениальности, знаменательное совпадение авторских взглядов.

А вот Каурисмяки с его замечательным «Гавром», согласен, особый случай. И его, действительно, можно принять за еще способную умиротворять внутренний голод и пустоту гуманистическую сказку о том, что добро — не космическая абстракция, а те реальные человеческие участие и тепло, которые действуют только напрямую — от человека к человеку, из рук в руки.

В фильме даже есть очень короткая, но важная в общем контексте сцена, в которой наш герой чистит около церкви ботинки священникам. Они без умолку разглагольствуют о вечной жизни и прочих мало практичных субстанциях. Но когда у режиссера, очень точно чувствующего императивы художественной формы, возникает необходимость подвести итог, он неожиданно выходит за пределы своего практического гуманизма и логики повседневного добра. На экране возникает нечто вроде духовной перспективы, которая одна только и может породить чудо внутри повседневности — то волшебное выздоровление на смертном одре жены Чистильщика, которое восходит прямиком к «Слову» Дрейера или, к примеру, к недавнему «Тихому свету» Рейгадаса. Конечно, это «восхождение» происходит без всякого пафоса, а по постмодернистской цитатной линии и со скидкой на все необходимые режиссеру в таком случае комические снижения-ужимки — в излюбленном Каурисмяки бастеркитоновском стиле.

А.Плахов. Поспорю по двум пунктам. «Мальчик на велосипеде» Дарденнов, разумеется, не сказка, но хэппи энд в нем все равно есть. Дарденны — не прекраснодушные идиоты. То, что вокруг живут аморальные обыватели, думающие только о собственной шкуре, достаточно очевидно. Но это не отменяет того факта, что мальчик спасается — не только физически, но и душевно. Это и есть главный сюжет, моральный итог фильма, в отличие от побочных. Спасти хотя бы одну-единственную живую душу, причем сделать это, не изменяя художественной правде, — разве это не достойная задача для художника-гуманиста? А вот Каурисмяки в «Гавре» делает чистую сказку и для этого даже прикидывается идиотом. В его фильме, кажется, целый портовый город (населенный теми же самыми обывателями) бросается спасать нелегала-

негритенка, собирает ему деньги, укрывает от полиции. Но режиссеру мало спасти одного героя: в итоге он «совершает чудо» и спасает пожилую героиню от смертельной болезни, продлевает ей жизнь. Это — награда за добрые поступки, это — чудо не божественного (как у Дрейера), а земного происхождения. «Логика повседневного добра» и «практический гуманизм» Каурисмяки (пользуясь карахановскими снисходительными определениями), на мой взгляд, стоят больше, чем абстрактная духовность. И нет у моего любимого финского режиссера никаких постмодернистских ужимок, есть простое классическое понимание того, что добро сильнее, иначе мир был бы давно разрушен и кино бы никакое не снималось. «Пессимизм интеллекта — оптимизм воли» (цитирую Лукино Висконти).

Д.Дондурей. Сегодня поиски морального основания в жизни, видимо, неизбежно смыкаются в своем масштабе с масштабом вопроса о жизни и смерти. То, о чем сказал Лев, только подтверждает, что авторы — лучшие кинематографисты мира, они же и лучшие интуитивисты мира — в своем поиске выходов из тупика идут в самые разные стороны и в разных ракурсах рассматривают, скажем, проблему насилия, о которой мы говорили. То же — и с проблемой нетрадиционной сексуальности. Важны и тема смерти, и тема ответственности взрослых перед детьми. И многое, многое другое. Идет какое-то чуть ли не галактическое расширение смыслов и сюжетов и их понимания. Это, как у Лобачевского, — неэвклидова геометрия. А может быть, и Лобачевский сейчас — вчерашний день, и впору говорить, действительно, о Перельмане с его новейшей теорией расширяющегося пространства?

Принцип военного боя в Древней Греции заключался в том, что греки наносили удары всеми способами и во все стороны. Это была знаменитая греческая военная тактика. В этом смысле можно себе представить и тактику замечательного сообщества авторов Каннского фестиваля-2011, которое наносило нам, как бы продвинутым наблюдателям, удары со всех сторон.

А.Плахов. При всем при том, что эти удары в самом деле наносятся со всех сторон, я не уверен, что все они так уж эффективны. И если посмотреть на весь фестиваль с несколько другой точки зрения, исходя из того внутреннего критерия, который существует для творчества каждого из режиссеров, то я не стал бы утверждать, что фон Триер, Малик и даже Каурисмяки с Дарденнами сняли свои лучшие фильмы. Они действительно куда-то движутся в сторону «расширения», но это, скорее, некое нащупывание новых территорий, чем их полноценное освоение. И в этом смысле минувший смотр, по-моему, не был фестивалем шедевров.

Второе. Мне кажется, что это был очень тяжелый и интенсивный фестиваль по затратам внутренней энергии. Все очень уставали — и журналисты, и участники. Переполненные залы, людей больше, чем обычно, надо было раньше приходить на просмотры, с трудом пробиваться. Было ощущение внутреннего груза, который на тебя свалился и ты никак не можешь его сбросить. Конечно, это во многом было связано и с выступлением Ларса фон Триера и образовавшейся вокруг него взбитой СМИ пеной. По стадной привычке журналисты принялись травить оступившегося кумира и развернули настоящую охоту на ведьм. К этой, в сущности, бульварной волне присоединились и некоторые наши коллеги, возбужденные миссией защиты высокого искусства. И в их числе — даже такой маститый журналист, как Валерий Кичин, прошедший профессиональную школу в солидных изданиях, включая «Искусство кино». Придумав несуществующее противостояние «маликистов» и «триеристов», он принялся метать в последних смертоносные стрелы, именуя бессовестными манипуляторами, троглодитами и еще бог знает кем. А в фильмах самого фон Триера начал выискивать человеконенавистничество и фашизм. Такие искусственные сюжеты очень отвлекали. То, о чем мы сейчас говорим, ближе к концептуальному сюжету фестиваля, чем то, что попало на страницы газет и в Сеть.

Л.Карахан. Журналисты, мне кажется, внутренне просто не поспевали за тем разворотом художественных событий, который предложил Канн в этом году. Как за соломинку, они хватались за привычное: за высказывание всегда способного взбаламутить даже соленое озеро провокатора фон Триера. К его слову и в прежних фильмах, и на пресс-конференциях все уже приспособились: знают, как себя вести, что думать и как комментировать. Но, если помните, помимо скандального заявления, сделанного фон Триером в сердцах на журналистов, доставших его вопросами о любви и архитектуре Шпеера: лад-

«Однажды в Анатолии», режиссер Нури Бильге Джейлан

но, считайте меня нацистом, — он сделал и другое, почему-то решительно никого не заинтересовавшее заявление, по-моему, совсем не случайное в контексте «Меланхолии». Он сказал, что в споре западной и восточной церквей он, скорее, выбирает сторону восточной, потому что в ней больше света, духовной просветленности, чем страданий и распятий.

А.Плахов. А потом в каком-то интервью он говорил уже о том, что это очень логично: исследовать церковный раскол, если собираешься снимать порнофильм. Надо же знать фон Триера: его несет и заносит на каждом повороте. То в фашизм, то в православие: не надо верить ни тому, ни другому.

Л.Карахан. Андрей, у меня нет никаких особых иллюзий по поводу религиозности, тем более новообращенности фон Триера. Как говорили старые евреи: ты же понимаешь... Но как-то не очень объективно не замечать, что «световой» занос фон Триера — это все-таки нечто новенькое, что бы он потом ни говорил и как бы ни изворачивался.

А.Плахов. Фон Триер по своей природе манипулятор, в эмоциональном и артистическом смысле. Что совершенно не мешает его искренности. Извини, но не надо и нам превращаться в манипуляторов и, с другой стороны, проявлять излишнюю доверчивость. По-моему, все, что происходило на пресс-конференции фон Триера, было просто следствием его неудовлетворенности тем, что он сделал. Собственно, это и написано в его интродукции в рекламном буклете, где он называет свой фильм «cream on cream, a woman's film». Он испугался, что его фильм покажется слишком комфортным, и ему захотелось обострить ситуацию, дистанцировавшись от картины. Что он и сделал.

Л.Карахан. Фон Триер боится расстаться с привычной для него ролью провокатора, пытается устроить так, чтобы его фильм был сам по себе, а он сам по себе. Но, к счастью или сожалению фон Триера, эта картина возникла не сама по себе: она *прошла* через своего создателя-режиссера и, беру смелость утверждать, оставила в нем новый, непривычный и для нас, и для него самого след.

«Гавр», режиссер Аки Каурисмяки

А.Плахов. Насчет следа — согласен, каждый пропущенный через сердце художника фильм оставляет на нем след, даже шрам. Но то, что он абсолютно новый, — не думаю. В «Рассекая волны» уже был тот самый катарсис, назовем вещи своими именами, который ты ощущаешь в «Меланхолии».

Л.Карахан. Ты имеешь в виду «небесные колокола», которые и в самом деле названивали в «Рассекая волны» прямо с небес, освящая блудный подвиг героини во имя исцеления любимого, лежащего в параличе? Но ведь это только тогда, до всех последующих фильмов фон Триера, расшифровавших даже ленивым принципы изощренной провокативной стратегии режиссера, можно было принять его «небесные колокола» за чистую монету. Заметь, в «Меланхолии» он уже не позволяет себе ничего из области скандальных парадоксов. Все серьезно и просто — и колокола оказались не нужны.

А красота «Меланхолии», которая так смущает автора, кажется мне совсем не претенциозной. Для меня она очень органично выражает абсолютную ясность внутреннего авторского движения внутри фильма. Красота, действительно, космическая. Я никогда не слышал, чтобы каннский зал после пролога взорвался такими бурными аплодисментами. Когда погружаешься в первые кадры «Меланхолии», дух захватывает так, что даже не успеваешь задуматься: красиво — не красиво. Видишь только, что это фантастическое *кино*.

А.Плахов. На этом, пожалуй, сойдемся...

Надо еще отметить, что уровень фестиваля определялся не только конкурсом, но и «Особым взглядом». И это, наверное, было чуть ли не впервые, потому что такого сильного «Особого взгляда» по именам, да и по сути давно в Канне не было. Мы увидели несколько особенных фильмов, тоже выламывающихся за всякие рамки и расширяющих пространство. Например, индивидуальный опыт Ким Ки Дука, который разделил главную награду «Особого взгляда» с уже упомянутым Дрезеном, — поразительный документ. Дрезен тоже превосходно вписывался в фестивальный контекст, да и Гас Ван Сент.

Тут интересно понять место нашего кино в общем процессе, потому что было много жалоб на то, что «Елена» Андрея Звягинцева попала не в конкурс, а в «Особый взгляд». И действительно, тут можно увидеть определенную несправедливость, потому что картина очень значительная, яркая и сильная. Это признали и французы. Газета Libération, известная своим снобизмом, напечатала непривычно восторженную статью о русском фильме, показанном под занавес фестиваля, написала, что это был невероятный подарок к его финалу. Но при всех достоинствах этого фильма, мне показалось, я нашел для себя какое-то внутреннее объяснение, почему, если исключить возможные или

имевшие место интриги, он не попал в конкурс. Может быть, потому что в этом фильме как раз нет того самого расширения, о котором мы говорим. Или оно есть, но совершенно по-другому смоделировано. Если бы выбранную им тему богатых — бедных Звягинцев решил при помощи той же эстетики, которую использовал в фильме «Изгнание», построенном в значительной степени на символах, тогда, может быть, у «Елены» было бы больше шансов попасть в конкурс и даже выиграть его. В этом — парадокс. Каннский фестиваль все время говорит о том, что мечтает о фильме, который был бы снят сравнительно молодым режиссером, не Михалковым, не Германом, и адекватно отражал состояние современной России. Спустя двадцать пять лет после начала перестройки такой фильм появляется — и поразительным образом именно он оказывается вне рамок конкурса. Потому что подсознательно фестиваль, и вообще западное киносообщество, по-прежнему ориентируется на архаичный имидж русского кино, сформированный еще Тарковским.

Л.Карахан. Я ничего не знаю о фестивальных интригах, которые помешали «Елене» попасть в конкурс, но только не могу понять, при чем здесь отступление Звягинцева от прежней эстетики — метафор, символов и прочих атрибутов притчевости? По-моему, никуда он от этой эстетики не ушел, а если и ушел, то не очень далеко. При желании за изменение режиссерской оптики можно, конечно, принять внешний аскетизм изображения и демонстративное, как бы хроникерское, авторское невмешательство в действие. Но ведь это невмешательство в «Елене» иной раз символичнее самой махровой символики. Взять хотя бы первую же сцену фильма: почти в реальном времени мы долго-долго ожидаем, пока прилетит и усядется на голой ветке смурная ворона. Разве это не мрачный символ того, что произойдет на экране в дальнейшем? А многозначительно замедленные панорамы по квартире, которыми режиссер, особенно в первые тридцать-сорок минут фильма, явно

«Елена», режиссер Андрей Звягинцев

злоупотребляет, стараясь ввести нас в атмосферу холодной жизненной пустоты?

Дело, естественно, не в отдельных киноприемах. В телевизионном интервью Владимиру Познеру Звягинцев рассказал о том, что замысел его «Елены» был подсказан английским продюсером, который предложил снять фильм об апокалипсисе. О современном русском апокалипсисе Звягинцев, в сущности, и сделал картину. Но только разыграл он этот апокалипсис в непривычном для себя, замкнутом социальном пространстве, в масштабе отдельно взятой конкретной российской семьи. Думаю, такое неожиданное доверие к чисто бытовому контексту возникло у Звягинцева не без активного давления критики, упорно долбавшей режиссера за слишком абстрактное мышление и следование традициям Тарковского. Как будто в самих этих традициях есть что-то непоправимо архаичное. Вот фон Триер объявленно следует этим традициям, и ничего — живее всех живых. Именно фон Триер, кстати, как никто другой на нынешнем Каннском фестивале, доказал в «Меланхолии», что подступиться к апокалипсису как к художественному образу просто невозможно без абстрактного, а точнее, превосходящего в своих обобщениях повседневные жизненные смыслы авторского взгляда на мир. Без этого взгляда апокалипсис быстро вязнет (что как раз и произошло у Звягинцева) в безысходности-беспросветности, уравниваясь с ними в своем усеченном, исключающем какую-либо жизненную перспективу значении. Этот «апокалипсис», что тебе, Андрей, как раз нравится — «без расширения». Но, извини, какой же это тогда апокалипсис?

По-моему, не удалось Звягинцеву и то, что ты назвал «адекватным отражением современной российской жизни» — исследование сегодняшнего антагонизма между бедными и богатыми. Тут наоборот: навыки мифотворца мешают утвердиться правде социальных фактов. В точности многих конкретных бытовых деталей Звягинцеву вроде бы и не откажешь, но в главном — в спо-

собе раскрытия характеров — он далек, как мне кажется, от того, что подразумевает социальная аналитика в духе, скажем, классической английской киношколы и таких выдающихся ее представителей как Майк Ли или Кен Лоуч. Не слишком увлекаясь беспристрастным наблюдением за своими героями, Звягинцев клонит дело к выведению обобщающей трагической формулы нашего существования. Не случайно в одном из интервью, посвященных фильму «Елена», режиссер признается, что главным для него является «выбор актера, а не работа с ним уже на площадке». То есть обобщенный, типажный образ важнее — он опережает и определяет дальнейшее развитие характеров. Показательно для притчи, правда же? Именно притча использует персонажи в качестве функций заранее намеченного содержательного итога: в данном случае — «все плохо». И Андрей Смирнов, некий новый богатый, и Надежда Маркина, играющая его полужену-полуслужанку, по-актерски органичны. Но образы, которые они создают, не столько раскрывают реальность, сколько накладываются на нее как функции. Накладывается на реальность и весь достаточно условный, придуманный сюжет-притча о том, как низкосословная жена с хладнокровием, достойным шекспировской леди Макбет, убивает своего высокосословного мужа ради того, чтобы завладеть его деньгами и помочь семье не принятого новым мужем сына-люмпена, только и знающего, что сосать пиво и лаяться с женой где-то на унылой панельной окраине мегаполиса.

Самочинная логика притчи порождает, надеюсь, не предусмотренные режиссером, немыслимые передержки. Например, авторское высокомерие и неприязнь по отношению к низшему российскому сословию — новым бедным: может даже возникнуть подозрение, будто бы они, бедные, и есть подлинные виновники всех наших бед и в своей жесткой, мстительной агрессии по отношению к богатым представляют главную национальную угрозу. Притчевая логика приводит Звягинцева и к совсем уж абсурдному финалу: нам предлагается с отвращением посмотреть на, казалось бы, невинного новорож-

денного отпрыска люмпенов, который после убийства хозяина воцаряется на его гигантской барской постели и, как маленький монстр, тешится комфортом под аккомпанемент утрированно грязного празднества победителей-варваров в соседних уже осквернённых ими vip-покоях.

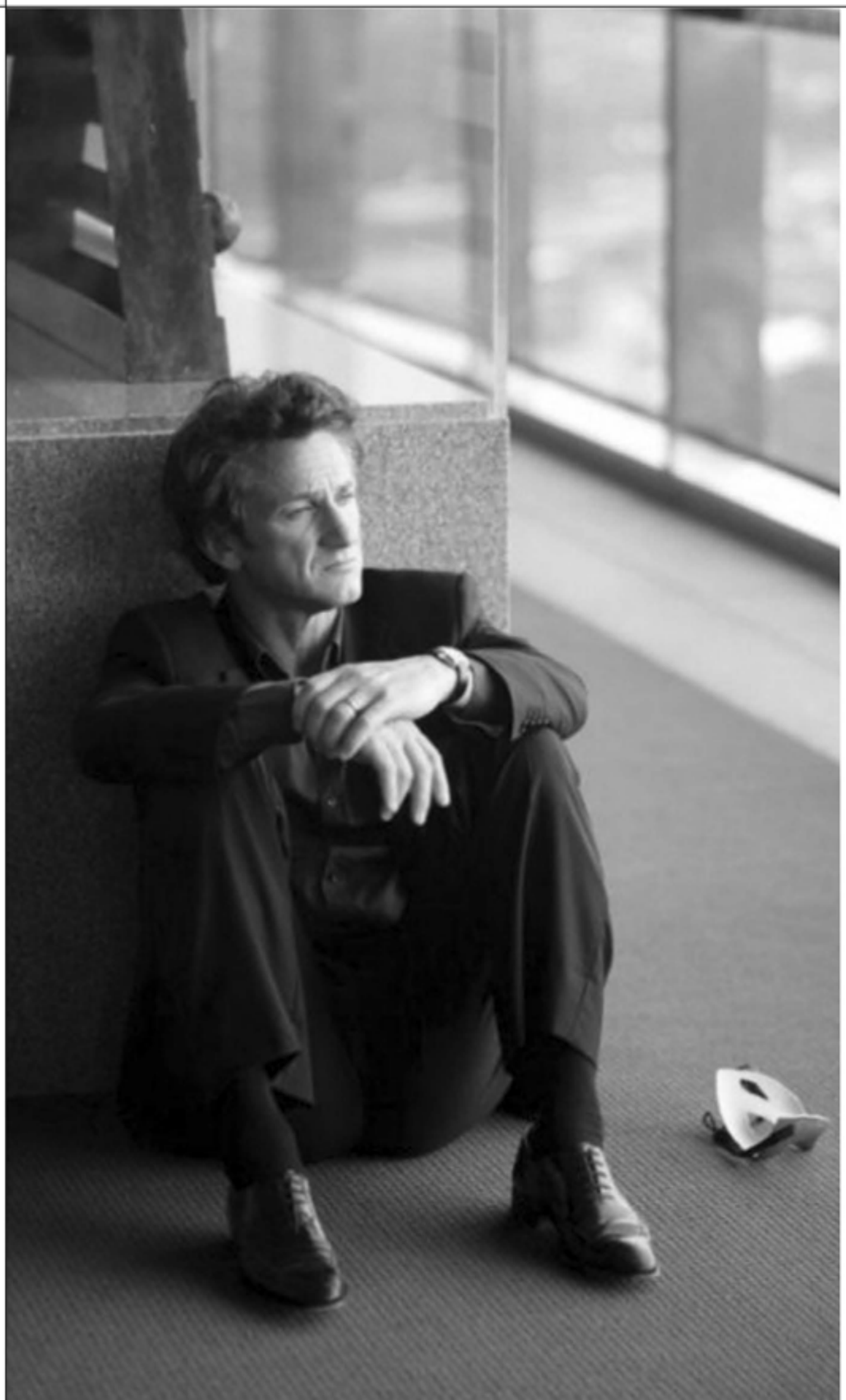
Так и хочется спросить: «А младенец-то при чем?» Или это и есть спасительный реалистический гуманизм «без расширения», который так порадовал Libération?

В силу своей внутренней художественной компромиссности «Елена» Звягинцева не попала толком ни в один из основных каннских трендов этого года, не нашла себе и устойчивого места в его программах, только в последний момент картину поставили на закрытие «Особого взгляда», но в большой фестивальный каталог ее включить так и не успели. Тоже своего рода символ.

А.Плахов. Меня твоя версия не убедила, хотя и заинтересовала. Насчет места в программе и связанной с этим символики — не забудем, что картина получила Спецприз «Особого взгляда»: как быть с этим? А непопадание в каталог вряд ли следует считать провиденциальным жестом, скорее, головотяпством организаторов. Главное же, не надо в каждом фильме искать апокалипсис — «с расширением» или «без расширения» — даже если таков был первоначальный замысел «Елены». Не обязательно пугать перспективой грядущего Страшного Суда, когда очевидно, что этот суд на наших глазах происходит. Он происходит в доме олигарха, а Елена — это мстительный ангел истребления. Разговор не о том, что потерявший человеческий облик плебс угрожает богатым и самому обществу, хотя история нашей страны вновь и вновь подтверждает актуальность этой коллизии. Разговор ведется Звягинцевым на другом уровне обобщения, или — если хочешь — «расширения». Только это расширение идет не по типу Тарковского или Малика, а скорее, по типу Михаэля Ханеке — самого значительного европейского режиссера наших дней.

«Елена» — достаточно холодный социальный диагноз: без теплоты и ангажированности британской школы, без меланхолии фон Триера. Но он бьет не в бровь, а в глаз. Я абсолютно по-другому смотрю на фильм и даже на этого младенца в финале. Кто, в конце концов, Елена — только преступница или тоже жертва? Кто ее муж — олигарх-кровосос или честный предприниматель? В том, что нет категорических диагнозов, я вижу достоинство фильма. Как раз в этом отражается ужас той реальной ситуации, в которой мы существуем, — ситуации современной России, где все перемешано, где все оказываются заложниками друг друга. А с другой стороны, точность бытовых и психологических деталей в фильме как раз удивительная. Особенно для Звягинцева, который известен тяготением к притче. А притча характеризуется не только тем, что в ней есть глубинная метафоричность, но и тем, что она всегда и некая модель. В отличие от фильма «Изгнание», в котором действие происходило неизвестно где, неизвестно когда и вообще не очень было понятно, кто эти люди, можно было только догадываться — тем не менее сам Звягинцев говорит, что считает тот фильм главным поступком в своей жизни, он его очень ценит и был в свое время жестоко травмирован тем, что многие его не приняли, — я считаю «Елену» чрезвычайно важным шагом в творчестве режиссера, причем шагом вперед. С моей точки зрения, Звягинцев сумел вырваться из условной «консервной банки», раз уж мы так полюбили это выражение, расконсервировал собственный стиль — а это удается только очень талантливым людям.

Р Е П Е Р Т У А Р



«Древо жизни»,
режиссер
Терренс Малик

ОЛЕГ ЗИНЦОВ

Непрерывность

Текст умнее автора: когда понимаешь это, автор не умаляется, а вырастает. Сделать нечто, что совершенней тебя, — что может быть грандиознее. В «Древе жизни» Терренс Малик проникает в суть киноязыка, в материю кино. В природу взгляда, природу памяти и природу движения. Это важнее того, что проговаривается в фильме на других уровнях: не только сюжета, но и системы образов. Или не важнее: «Древо жизни» растет не вверх, а вширь; мы можем городить иерархии, но они не будут работать.

Сюжет

Сюжета в традиционном смысле нет, но Малик рассказывает простую историю, универсальную и конкретную. В ней действуют архетипы (отец, мать, братья — можно писать эти слова с большой буквы). В то же время это личная история Терренса Малика и его семьи. Что объясняет некоторые странности сценария: в фильме у О'Брайенов трое детей, но Малика интересуют лишь отношения старшего мальчика с отцом (Брэд Питт), матерью (Джессика Честейн) и тем из братьев, о котором мы узнаем, что он погиб в девятнадцать лет. Зачем нужен еще один брат, никак не участвующий в истории? Низачем. Просто у Терренса Малика было два брата.

Пространство

Пространство отношений в фильме — память, а память фрагментарна. Но из фрагментов выстраивается гармоничное целое, как дом О'Брайенов

«Древо жизни»
The Tree of Life
Автор сценария, режиссер **Терренс Малик**
Оператор **Эммануэль Лубески**
Художник **Джек Фиск**
Композитор **Александр Депла**
В ролях: **Брэд Питт, Шон Пенн, Джессика Честейн**
Cottonwood Pictures, Plan B Entertainment, River Road Entertainment
США
2011

выстроен из окон и занавесок, распахнутых дверей, солнечных бликов и гуляющих по комнатам сквозняков. Мы почти не видим строение целиком, его архитектура синонимична устройству воспоминания.

Это открытый, но обращенный внутрь себя мир. Субъективная вселенная архитектора Джека О'Брайена (Шон Пенн), который в годовщину смерти брата отправляется в мысленное путешествие в детство, в родительский дом, в сердце американских 1950-х.

Окружающее Джека пространство современного мегаполиса, напротив, распахнуто и прозрачно (стеклянные панели небоскребов, огромные окна, в которых очень много неба), но выглядит искусственным и отчужденным от человека. Джек чувствует себя потерянным в этих бесшумных призрачных лифтах, огромных офисах и похожей на офис собственной дизайнерской квартире. Из этой потерянности начинается его движение в прошлое, к истокам банальных и вечных вопросов, которые звучат за кадром. Их задают два голоса, мужской и женский. Но очевидно, что все голоса и все вопросы существуют только в сознании героя Шона Пенна, который в этом фильме единственный субъект и резонер.

Когда Малик пытается визуализировать его абстрактные размышления о месте человека в мире, на экране возникают картины эволюции, рождения и гибели галактик, вулканы и гейзеры, динозавры и молекулы. За них Малику досталось от каннской публики больше всего. Они похожи разом на циклопический видеоклип, экспериментальные монтажные фильмы Годфри Реджио и «2001: Космическую одиссею» Стэнли Кубрика, а также передачи каналов Discovery и National Geographic. Критика, отметившая спорный характер этой части фильма, кажется, спутала наивность с простотой, объективное с субъективным, а следствие с причиной. Устройство мироздания выглядит именно так, потому что Джек О'Брайен (так же, как и большинство зрителей) представляет его по научно-популярным программам и фантастическому кино.

Обычно такие картины озвучиваются торжественной классической музыкой. Да, так и есть, молекулы и галактики рождаются и гибнут под Берлиоза и Лигети.

Симфония

Музыка в фильме почти не смолкает. Звучат сочинения Баха, Малера, Брамса, Шумана, Моцарта, Мусоргского, Канчели — и это только начало длинного списка.

В нем много реквиемов, потому что «Древо жизни» — реквием по потерянному сыну (и потерянному раю семьи, любви, детства). Но симфонизм фильма не в звукоряде, а в самой структуре. В том, как он поделен на части, в длительности этих частей и в их взаимодействии. В том, как отдельные мотивы сплетаются и прорастают друг в друга. В отношениях интимного и космического, присущих скорее музыкальной, чем кинематографической ткани.

Малик переносит это музыкальное мышление в кино, но соединяет симфоническую форму с романной. Рассказывая историю семьи как Книгу Бытия, он вписывает фильм в традицию большой американской литературы. Роман живет внутри симфонии, музыкальная структура обеспечивает естественную непрерывность в соединении фрагментов-воспоминаний, плавное и мощное скольжение сюжета, ясность и зыбкость каждой из тысячи мелочей, разбросанных в потоке времени, как камни на дне реки. Река — образ, который Малик предложил композитору Александру Депла, сочинившему оригинальную музыку к фильму. «Главной идеей, которую высказал мне Терри, было то, что музыка должна течь сквозь фильм, как вода», — говорит Депла. Не только музыка, наверняка Малик сказал что-то подобное всем, с кем работал над «Древом жизни».

Свидетель

Терренс Малик всегда снимал кино с позиции свидетеля, наблюдающего движение мира, зачарованного его красотой и трагизмом. Завороженного необъяснимостью населяющих его существ.

В магическом роуд-муви «Пустоши» юная героиня не могла (и не пыталась) понять своего спутника, романтика и убийцу, вполне удовлетворяясь его объяснением, что «все люди разные». В «Днях жатвы» рассказчиком тоже была девочка-подросток, но будто бы смотревшая на события начала XX века уже издалека, сквозь мутное стекло памяти. Здесь Малик впервые уравнял воспоминание и взгляд: дивной красоты кадры (а других у Малика не бывает) напоминали то пейзажную живопись, то старые фотографии. В «Тонкой красной линии» чудовищная бойня на Гуадалканале не столько взрывала райский пейзаж, сколько растворялась в нем, делая невыносимой и немыслимой саму мысль о возможности страдания и смерти в пространстве этой идиллии. Там был тот же зачарованный взгляд и те же вопросы. Адресованные тому, кто сотворил эту красоту и позволил, чтобы внутри нее был ад.

В «Древе жизни» Малик вместе с личной историей передал свидетелю функцию альтер эго. Но нельзя сказать, что превратил его из наблюдателя в участника. Скорее, подчеркнул разрыв, о котором мы все подозреваем: «я» сейчас и «я» в прошлом — слишком разные люди; когда взрослый Джек вспоминает Джека-ребенка, то смотрит на него со стороны. И один из вопросов фильма — степень их родства, возможность сближения и понимания. Отношения с другим «я», отделенным временно́й дистанцией, равнозначны отношениям с «не я». Следует ли из этого, что «другой» — тоже я? В «Древе жизни» это так или почти так. Все конфликты фильма помещаются внутри одного сознания, и голос матери задает те же вопросы, которые не дают покоя Джеку. Отец, переступая через любовь, учит его быть жестоким. Маленький Джек отвечает ненавистью, переступая через любовь. Взрослый Джек понимает, что это ненависть не к другому, а к себе.

Но в этом семейном микрокосме все-таки есть «другой». Тихий, добрый, улыбчивый брат, которому доставалось больше скупой отцовской нежности, к которому Джек ревновал, которого обижал, перед которым теперь чувствует вину, потому что брат ушел слишком рано. Только его Джек ощущает как что-то отдельное, внешнее по отношению к себе (и страдает от этой отделенности). Ему адресованы все те вопросы, которые задаются за кадром. Он есть ответ, и жертва, и смысл.

Религия

И мать, и отец Джека набожны. Но мистер О'Брайен — человек догмы и протестантской этики: надо честно работать, ходить в церковь, придерживаться заповедей, читать молитву перед едой. Построить дом, родить сыновей, посадить дерево. Миссис О'Брайен чувствует иначе: Бог растворен в природе, во всех вещах и явлениях, свете и тьме, рождении и смерти. Эта свободная религиозность в духе пантеизма, очевидно, ближе Малику, снимающему мир так, чтобы мы ни на секунду не усомнились в божественном присутствии. Есть ли Бог во всяком моменте бытия, каждый решает сам, но он есть во всяком кадре «Древа жизни». Так почему он допустил смерть ребенка? Как любой религиозный философ, Малик занят проблемой теодицеи. Но решает ее как поэт. А неутешительные научные аргументы оставляет герою Шона Пенна: картины космических катаклизмов по масштабу несравнимы с частной человеческой трагедией, но мысль об этом не в состоянии ни отменить, ни оправдать личную катастрофу. Теодицеей Малика становится сама материя кино.

Аватар

Временами кажется, что фильм снят в 3D, настолько объемно и сложно организованы пространство и движение в кадре. Подобно Джеймсу Кэмерону в «Аватаре», Терренс Малик выводит кино на новый технологический, а точнее, органический уровень, соединяющий технологию и стоящее за ней миропонимание. Только Кэмерон работает с мифами, а Малик — с индивиду-

альной чувственной памятью (сюжетно его «Аватаром» был «Новый свет» — та самая история любви британского капитана и дочери индейского вождя, на основе которой Кэмерон сочинил свою фантастическую картину).

То, что Кэмерон сделал с 3D (а Уильям Форсайт — с современным балетом), Малик делает с монтажом. Он меняет структуру киноязыка изнутри, на молекулярном уровне. «Древо жизни» напоминает, что кино — это не только истории, способы их рассказа, заложенные в них темы, идеологии и переклички с другими историями. Кино — это отдельный вид существования чувственной материи, и Малик умеет производить тектонические сдвиги внутри этого вещества.

Движение

Другой американский гений (мне лень сочинять эвфемизмы) Роберт Уилсон, рассказывая о принципах режиссерской работы, объяснял, что звук или движение на сцене не возникают и не исчезают в конкретный момент времени, они есть всегда, просто надо включиться, поймать течение. Мы можем назвать это чувством ритма. Или — с оглядкой на китайскую философию — ощущением «дао».

Движение мира, которое никогда не прекращается. Ты лишь присутствуешь при этом, ты свидетель. Фильтр. Мир течет сквозь тебя, оставляя следы, отпечатки, мгновенные снимки.

Надо лишь зафиксировать их на пленке и заставить пленку двигаться, менять картинки — так получается кино. По Тарковскому — «запечатленное время» («Зеркало» — еще один ключ к «Древу жизни»).

Терренсу Малику мало движущихся картинок. Он всегда снимал истории об обретенном и утраченном рае. И приближался к пониманию того, что обрести и утратить — глаголы.

«Древо жизни» по форме — симфония, но по сути — глагол. Поэзия, заметил Иосиф Бродский, состоит не из прилагательных; важнее существительные, но самое главное — глаголы. В кино глаголами охотней пользуется боевик (до комизма буквальная иллюстрация формулы «пришел, увидел, победил»), а режиссеры-авторы предпочитают действию описание, то есть прилагательные (когда хотят сделать красиво и фактурно) и существительные (тогда выходит аскетично, символично и сурово). Стремление к неподвижности стало чуть ли не родовым признаком арткино. «Древо жизни» разрушает этот стереотип (если только не путать движение с действием). Малик возвращает глагольную форму таким вещам, как рефлексия и воспоминание.

Его кино рождается на контрапункте фрагментарности памяти и непрерывности движения. Кадры не начинаются и не кончаются в точках склейки, они пронизывают друг друга насквозь. Есть индивидуальное сознание. Оно фиксирует мгновенные срезы реальности. И есть мир. Он непрерывно течет, изменяется. Каким-то непостижимым образом — лирически и технологически — Малик сумел это соединить. Камера Эммануэля Лубески находится в постоянном движении, то взлетая, как на качелях, то танцуя, но даже когда замирает, вглядываясь в лицо или колыхание занавесок, мы чувствуем, что движение не кончается, потому что мир вокруг невозможно остановить, он находится в процессе постоянного становления и распада, просто иногда играет с нами в прятки, на мгновение исчезая в монтажной склейке, но уже следующий кадр снова застигает его в этом безостановочном беге. Как будто мы входим в поток. Кажется, именно это Жиль Делёз называл «образом-грезой», образом, в котором «движение мира замещает действие».

Когда умолкает музыка, мы слышим, как седеют волосы отца и растет трава на газоне.

ЗАРА АБДУЛЛАЕВА

Сумерки эстетизма

Теория меланхолии состоит
в прямой связи с учением
о влиянии планет
Вальтер Беньямин

«Меланхолия» фон Триера примирила с «великим провокатором» даже его противников, хотя поклонники, доверившись слишком подозрительной самокритике режиссера, остались неудовлетворенными. К тому есть, казалось бы, основания, которые сформулировал, опережая интерпретаторов, сам фон Триер. «Красивый фильм о конце света» — слоган режиссера, пригодный для пиара голливудского блокбастера, но не опуса статусного радикала, будто бы сподобившегося на мейнстрим, озвученный тоннами Вагнера. Такое количество музыки, пусть и лучшей на свете (фон Триер цитирует Пруста, наделившего таким брендом оркестровое вступление к «Тристану и Изольде»), является, согласно автору догматического манифеста, апофеозом вульгарности и непотребства. Прежде он себе этого не позволял, но теперь отдался с упоительным восторгом. «Публика любит фабулы и страхи» (Б.Пастернак), и это неизменно. А фон Триер любит внедряться в то, что его же отталкивает, отвращает — в данном случае клише искусства. Поэтому он испытывает странную потребность в фильме, который ему не нравится, хотя во время съемок получил не мазохистское удовольствие. Что это — свидетельство «расколотого сознания» датского ироника (латентного наследника Кьеркегора), подверженного депрессии?

«Сливки со сливками» — таков вердикт режиссера, склонного к несмешным шуткам и неуместному (по отношению к политкорректной

«Меланхолия»
Melancholia
Автор сценария **Ларс фон Триер**
Режиссер **Ларс фон Триер**
Оператор **Мануэль Альберто Кларо**
Художник **Йетте Леманн**
Музыка: **Рихард Вагнер**
В ролях: **Кирстен Данст, Шарлотта Генсбур, Кифер Сазерленд, Шарлотта Рэмплинг, Джон Хёрт, Александр Скарсгорд, Стеллан Скарсгорд, Брейди Корбет, Удо Кир**
Zentropa Entertainments, Memfis Film International, Zentropa International Sweden, Slot Machiné, Arté France Cinéma, Liberator Production
Дания — Швеция — Франция — Германия
2011

ритуальности) поведению. Но также к клоунской, в кьеркегоровском смысле, позиции, которая — в отличие от иронии романтиков — не дает освобождения в эстетической игре. Недовольство фон Триера «Меланхолией» — не дешевый эпатаж, но понимание, что мастерство, включая высокое и без кавычек, не спасет режиссера от внутренней конфликтности, неразрешимых противоречий, а гармоничное (с любой фабулой) произведение превратит его боль в радость

«Меланхолия»

зрителей. Одиозную, возможно, радость. (Если не ошибаюсь, одна из героинь предлагает другой во второй части этого фильма спеть бетховенскую «Оду к радости».)

Однако всеми и во все времена искомое эстетическое наслаждение фон Триер в «Меланхолии» критикует. Хотя в своей критике фильма уклоняется от резкой определенности, ограничиваясь самоупреком в мейнстриме, а значит, кроме прочего, в недостатке, который свойствен замкнутому, идеально построенному — завершенному — произведению.

Поскольку все знают, что фон Триер должен был ставить, но не поставил «Кольцо нибелунгов» в Байройте, оставив, впрочем, заметки к неосуществленному замыслу по поводу сценической трактовки тетралогии, критики задают режиссеру вопросы о Вагнере, «употребленном» в «Меланхолии», и о романтизме. Но пропускают — может быть, потому, что сам фон Триер об этом безмолвствует, — мысль о связи этого датчанина с другим, с Кьеркегором.

Смотря «Меланходию» и наслаждаясь ею (ведь фон Триер после «Антихриста» соблазняет, а не отвращает зрителей), смущаясь рапидом в прологе и красотой этого пролога «до боли», я мгновенно вспомнила название знаменитой в прошлом книги П.П.Гайденко об этом философе: «Трагедия эстетизма». Именно этой трагедии (а не грядущему концу света) посвящена «Меланхолия».

Открыв книжку, я наткнулась на цитату Кьеркегора, дословно повторяющую реакцию современной публики на последний фильм фон Триера: «В одном театре начался пожар. За кулисами. Вышел клоун, чтобы объявить об этом публике. Все подумали, что это шутка, и стали аплодировать. Он повторил — аплодисменты громче. Я думаю, что мир погибнет под всеобщие аплодисменты...».

При всем том фон Триер маниакально повторяет, с поправкой на собственную героиню, классическую формулу французского реалиста: «Жюстин —

это я». «Жюстин» — имя одной из сестер и название первой из двух частей (двух актов) «Меланхолии». Оно отсылает к де Саду, который, как обещано, инициирует следующий фильм режиссера. Вторая часть называется «Клер» и отсылает к «Служанкам» Жене. В них мечтала сыграть Пенелопа Крус, приглашенная на роль, которая досталась Кирстен Данст (Крус была занята на съемках «Пиратов Карибского моря»). Сестры-служанки Жене превратились в сестер-буржуазок фон Триера. Еще один оммаж Триера — Тарковскому. На сей раз в цитировании брейгелевских «Охотников на снегу», перенесенных из «Соляриса» в космическую «Меланхолию» (фантастическую планету, выдуманную режиссером).

Двухактной «Меланхолии» предшествует восьмиминутная визуальная увертюра на музыку вступления к «Тристану...». Декорация пролога с романтическим замком (задником «сцены»), двумя лунами в ночном небе, полем для гольфа («планшетом» той же сцены), с мертвыми птичками, падающими с небес, двумя героинями, расставленными в специальных мизансценах, клонирующих прерафаэлитскую «Офелию» Миллеса, прообраз мертвой Жюстин, образуют дайджест либретто грядущей «оперы». Или рекламный ролик копирайтора (по иронии фон Триера) еще живой Жюстин, прокрученный в ее воображении — меланхолики, как известно, видят вещие сны — и визуализированный режиссером.

Рекламщица-меланхоличка — оксюморон, но фон Триер здесь скандализует — не знаю, насколько сознательно, — и свой образ актуального автора, и образ агента фестивального рынка. То есть в любом случае «мейнстримщика», завсегдатая Канна. Он же одновременно enfant très terrible на этом празднике (кино)бизнеса. Если б его неловкость про Гитлера не случилась, ее надо было выдумать, чтобы объявить фон Триера персоной нон грата, а не задушить в объятиях.

Увертюра «Меланхолии» представляет собой и пролог страшной сказки о Психее — женской душе, явленной в двух ипостасях и заключенной в миф о конце света, столь любезный фильмам-катастрофам.

Планета Меланхолия в финале накроет Землю (планету зла, полутонов мифы не ведают), не пощадив никого, несмотря на сооруженный из палок «ковчег», предъявленный в фильме фон Триера как спрофанированный (в духе автора-трикстера) образ спасения. Несмотря на попытку побега Клер с сыном в «игрушечной» (для сбора мячиков) машинке с поля для гольфа, где разворачивается действие второго акта. Впрочем, фон Триер и тут упредил критиков, признавшись в любви к безлюдным полям для гольфа с лунками (их тут восемнадцать, то есть неслыханная роскошь, напоминает муж Клер, владелец замка) и в том, что украл этот образ из «Ночи» Антониони. Надо понимать, что так он внедрил собственный образ разрыва коммуникации человека с окружающим миром, с близкими или родными.

Меланхолия, материализованная поэтическим воображением режиссера в планету, отвечает его чувству тоски и томления. Этим чувством он обременил и наградил Жюстин, нарушившую свадебный ритуал в первом акте и спокойно — в отличие от своей благоразумной сестры — встретившую приближение планеты. Меланхолия — и «болезнь смерти», и планетарное средство производства катастрофы — есть, по Триеру, акция спасения от ложных обязательств или целей, иллюзий или правил существования. Этой, так сказать, антиномии был некогда посвящен хэппенинг «Идиоты», испытывающий человека и персонажа на его способность «быть идиотом» или «играть идиота». Эта же освободительная акция сковывает ноги Жюстин (в прологе ее онемевшие ноги связаны веревками, то есть наглядным, как клише, аксессуаром неволи), склоняет ее в сон, отстраняет от красавца жениха (в его роли Александр Скарсгорд), от самодовольного начальника (Стеллан Скарсгорд), сделавшего сказочный свадебный подарок — дав ей должность арт-директора рекламной фирмы. Она отказывается и от должности, и от

жениха, не отказав себе в удовольствии оскорбить правдой-маткой дарителя, а также трахнуть его протеже, нового коллегу по работе, чтобы тот отвязался, как не отказала себе в оскорблении семейных ритуалов ее свободолюбивая мамаша (Шарлотта Рэмплинг). Или как не отказывает себе в мужских привычках ее древний донжуанистый папаша (Джон Хёрт), чье интеллектуальное лицо, исполосованное морщинами, напоминает лицо Беккета.

Этим разрывам и такому женскому решению — не подчиняться давлению здравого смысла — посвящена первая часть фильма. Кажется, что все переживания XX века остались за порогом восхитительного поместья. Все тут красивые, богатые, молодые, даже старые. Все тут давно нашли свои «мишени» и довольствуются жизнью, даже раздражительные. Кажется, что гармоничный мир поля для гольфа, крахмальных салфеток, фрачных лакеев и рекламщиков пребудет во веки веков. А если рухнет, то разве каким-нибудь искусственным, одновременно похожим на правду (блокбастеров, они же образцы нынешнего gesamtkunstwerk) образом.

Освободившись от всего столь важного для психически здорового человека, меланхоличная Жюстин не испугалась такой «мелкой» сказочной виньетки, как «конец света». Для нее это «конец игры», а не возбуждающий наркотик, как для зрителей масскульта. Зато ее изысканная правильная сестра не выдерживает (во второй части фильма) и паникует. Ей есть что терять, как и ее мужу, владельцу поля с восемнадцатью лунками.

Чтобы выбрать на роль терпеливой, потом обезумевшей сестры Шарлотту Генсбур с ее хрупким обликом интеллектуалки, предполагающим меланхолический склад, а на роль меланхолички плотненькую блондинку с простым вроде бы лицом Кирстен Данст, вполне годящуюся на роль легендарной и оперной Изольды, надо, кроме мастерства, обладать остроумием фон Триера. И его постоянным стремлением к различению, а не повторению в самом разном смысле этих понятий, включая сложность отношения к музыкальному миру Вагнера, которого в этом фильме режиссер использует только как чувственника, а его «дух музыки» — как выразительное средство безнадежности спасения. Отменяя, таким образом, едва ли не главную утопию фашистских, тоталитарных и потребительских обществ — утопию эстетизма. И всякие на сей счет иллюзии.

Успокоение в меланхолии, то есть при встрече с одноименной планетой, находит «Изольда». Эстетически совершенная (как бы реклама демократичного искусства) картинка входит в противоречие с внеэстетической устремленностью Жюстин, лишенной во второй части и пафоса страдания, и возможности манипулировать им как возвышенным чувством. Да, конечно, в первом акте Жюстин, отрицающая нормы, ритуалы повседневности, похожа на романтическую героиню. Но фон Триер, солидаризуясь с ее выбором, постепенно «шьет» ей, нет, вышивает для нее экзистенциальную позицию, которая, освободив эту сестру от всяких благоглупостей (вроде завидного жениха или рабочего места), все же не освободит от действительности, от другого мира, хотя мир этой картины нарочито замкнут и представляет собой иной по сравнению с брехтовским «Догвилем» тип сценического пространства. Это довольно тонкий момент, который фон Триер не педалирует, загружая мозги публики красотой изображения, лимузином, ландышами, караваджиевским светом первой части, снятой (при таком освещении!) ручной камерой, что производит острейший эффект (а может, аффект) несовпадений, различений и дискомфорта.

Вполне романтическое «наслаждение красотой» фон Триер дезавуирует, хотя его героиня — все-таки ирония этого режиссера бесподобна — задвигает с книжных полок альбомы супрематистов, читай, модернистов, выставляя вперед Брейгеля и прерафаэлитов. И тут он опять делает внутренний вираж, сдвигает восприятие простой на первый взгляд конструкции «Меланхолии».

Принцип наслаждения, которому Жюстин, как рекламщица, служит в своем агентстве, фон Триеру небезразличен. Но он, насылая на свою протагонист-

ку депрессию, заражая меланхолией, освобождает от эстетизма, в котором она и он — первосортные спецы. Фон Триер с Жюстин выбирают отчаяние как личный, не навязанный извне выбор, но остаются «расколотыми эстетиками», наследующими романтическую раздвоенность.

Фон Триер не очень лицемерит, когда талдычит про мейнстрим, неприличную красоту и музыкальный допинг. Ему нужен этот антураж, чтобы замылить глаз истеблишмента, чтобы утешить публику обманом их зрения красивой до сладостного оцепенения сказкой о конце света. Свой интимный сюжет о меланхолии он отчуждает в гламурные картинки, доведенные до совершенства, торжеству которого сопротивляется талантливая Жюстин (альтер эго режиссера), несостоявшийся артдиректор рекламного агентства. Но при этом идеальная кандидатка на такую «позицию».

Антипотребительский замах этой сказки, отвергающей ценности благополучного внешне общества, триумф не воли (к победе в войне, бизнесе или над природой), а меланхолии, единственно бескорыстного состояния, делающего человека человеком, а не игрушкой людских амбиций, божественного промысла, любовного напитка или природных катаклизмов.

В «Антихристе» отсылки к романтической живописи, изображение в тошнотворном рапиде воспринимались как пошлость, которую якобы вытеснял перверсивный сюжет. Теперь же величественный и рискованный пролог, первый акт, снятый дрожащей «догматической» камерой при искусственном освещении, и второй, преисполненный абстрактной декларативности, инфантильными (или архаическими) аллюзиями, составляют поэтику, подрывающую завоевания мейнстрима как социальной организованности в формах самого мейнстрима, пропитанного эстетической игрой и отчаянием. (Так, в свое время Ханеке заключил антибуржуазный пафос «Скрытого» в стилистику буржуазного кино.) Или «вечным возвращением» к чувству утраты на руинированной сцене, которую буквально, как в фэнтези, накрыла планета Меланхолия.

Избавившись от употребления алкоголя, фон Триер предался чтению романов — главным образом, Томаса Манна и Достоевского, отменив в последнем фильме растиражированную формулу русского писателя. Красота не спасет мир, она его погубит. Ну, а вступление к «Тристану и Изольде» вкупе с прелюдией к третьему акту этой оперы хоть и могут напомнить «Полет валькирий» в «Апокалипсисе сегодня», то есть использование музыкальных шлягеров в (американском или европейском мейнстримном) кино, понадобились фон Триеру для его персональной версии liebestod. Но — по ту сторону прекрасного.

ВИКА СМИРНОВА

Бесконечная история

Выходит, что прав Льюис Кэрролл: страна может быть своей собственной картой, поскольку карта — это та же вещь в своем противоположном определении, а вещь не стоит принимать за саму себя.

Славой Жижек. «Кукла и карлик»

«Однажды в Анатолии»
Bir zamanlar Anadolu'da
Авторы сценария **Нури Бильге Джейлан, Эбру Джейлан, Эрджан Кесал**
Режиссер **Нури Бильге Джейлан**
Оператор **Гёкхан Тирьяки**
Художник **Дилек Япкуоз Аязтуна**
Композитор **Томас Роберт**
В ролях: **Мухаммет Узунер, Йылмаз Эрдоган, Танер Бирсел, Ахмет Мумтаз Тайлан, Фират Танис, Эрджан Кесал**
Zeyno Film, Production 2006, 1000 Volt Poat Production, Turkish Radio TV Corporation, IMAJ, Fida Film, NBC Film
Турция — Босния и Герцеговина
2010

1

Три полицейские машины (двое охранников, преступник, врач, прокурор и люди с лопатами) кружат в анатолийской ночи в поисках жертвы. Двигаясь с утомительной монотонностью, машины то глохнут, то останавливаются. Убийца не помнит, где спрятано тело, и его гонят смотреть на очередные дерево и фонтан. Временами усталость достигает предела. Измотанные бесплодными ожиданиями люди взрываются. Ночь, как и история, кажется бесконечной и длится в обыденных разговорах о запахе йогурта (нынешний не тот, что делали раньше), о простатите у полицейского прокурора, о километрах пройденного пути и точной территориальной границе — принадлежит ли область, где спрятано тело, юрисдикции прокурора или проходит по ведомству соседней провинции.

На рассвете находят тело мужчины, и градус интереса к убийству стремительно падает. О причинах не скажут ни слова. Возможно, в силу усталости от однообразных и нескончаемых поисков, а может, по причине ужасающей тривиальности преступления. Вендеттам уже не удивляются в этих краях.

В отличие от предыдущих джейлановских лент (с их тяготением к камерности и строгостью фабулы), сюжет «Однажды в Анатолии» скла-

дывается словно по ходу движения, захватывая в свою орбиту персонажей второстепенных (вроде главы одной из провинций, к которой заглянут на импровизированный пикник, чтобы услышать о мелочных бедах, тривиальных политических маскарадах) и вторя извилистой траектории автомобиля, утомительно кружащего от вершины к вершине.

Впрочем, обманчивая случайность сюжетных линий не связана с «атмосферностью», не несет в себе чисто формальных и потому необязательных тем. Напротив, как у любого большого режиссера, здесь каждая скрипка ведет свою партию, каждое яблоко падает в свой ручей. Слов ровно столько, сколько их нужно на сантиметр пути, каждая реплика — неизбежно о «смысле жизни».

Пожилой полицейский то и дело взрывается фразой «не понимаю, как можно убить человека», упоминает о сыне, который неизлечимо болен, но «видимо, так захотел Аллах». Прокурор рассказывает врачу историю женщины, жены друга (а на самом деле его), ушедшей из жизни в тот самый день, который себе предсказала, и эта история становится камертоном, на который «настраиваются» как бы случайные, не имеющие очевидной связи коллизии и бесконечные разговоры о том, правит ли нами божественный промысел или мы сами прокладываем маршруты судьбы.

Теперь камера все чаще останавливается на лице полицейского доктора, интеллигентного скептика и, видимо, атеиста. Движимый чисто медицинской рациональностью, он расспрашивает прокурора о женщине, о том, было ли вскрытие и как именно складывались отношения супругов. Прокурор мягко, но решительно защищает непостижимость истории, проговариваясь, впрочем, о пустячных и необязательных адюльтерах, «которые случаются у любого». Таким образом, заключает доктор, причиной могло быть самоубийство. Женщина ревновала и убила себя, чтобы причинить боль близкому человеку.

Очевидность подобной развязки, кажется, удовлетворяет обоих, но не рассказ с его ускользанием от любого консенсуса, его неторопливым движением с вечно отклоняющейся перспективой.

Фильм, устроенный наподобие фуги (бесконечные вариации одних и тех же тем и мотивов), оказывается историей о поисках собственных оснований. При этом формальное отклонение от жанра (детектив, вестерн, роуд-муви; документальное, снятое почти в реальном времени уайзменовское кино, перетекающее в меланхолический и бесконечно абстрактный джейлановский fiction), здесь становится отклонением содержательным.

У Нури Бильге Джейлана все держится на словах — смыслы настаивают на собственной временности, то и дело меняя отношения к людям и обстоятельствам. Не случайно каждая ситуация повторяется дважды. Полицейский впадает в истерику, увидев тело, связанное тугими веревками (как можно так обойтись с человеком?), и буквально через минуту заталкивает жертву в машину, сложив пополам, — багажник слишком мал для убитого. На вскрытии врач обнаружит землю в легких мужчины (значит, его закопали живым!), но умалчивает об этом, не внося подробности в протокол. И здесь история достигает своей кульминации.

Нежелание доктора фиксировать факты (в силу отказа от бессмысленной тавтологии обстоятельств, еще одной спички, брошенной в костер межэтнических отношений?) навязывает рассказу иную концовку. Замалчивая детали, он узаконивает странную кривизну судеб убитого и убийцы, пишет наименее тривиальный и оттого более человечный финал.

Можно сказать, что врач намеренно повторяет жест прокурора (не пожелавшего делать вскрытие жены, «молодой и необыкновенно красивой») — ведь у каждой истории должно быть свое слепое пятно, своя тайна, неподвластная «ни знанию, ни молитве».

Впрочем, не менее справедливо и то, что судьба у Джейлана творится самим человеком, а слова (в том числе и несказанные) обладают эффектом освобождения.

Не случайно чем ближе мы подходим к истории «Анатолии», тем более замысловатыми становятся отношения — сын убитого оказывается сыном убийцы, который умоляет полицейского позаботиться о будущем мальчика. Полицейский — еще недавно в порыве отчаяния избивавший преступника — серьезно раздумывает над тем, как выполнить обещание, зачем-то данное в сентиментальном порыве.

«Однажды в Анатолии»

2

В интервью Джейлан признавался, что вдохновлялся Чеховым, работая над сценарием. И действительно, в одном из эпизодов картины доктор вполне по-чеховски сетует на апатию (нет желания заводить детей, жениться, уезжать из провинции) и получает тонкий (и неожиданно книжный) совет от случайного человека: «Представьте, что ваша жизнь может перемениться сегодня, начавшись, как все истории, словами «Однажды в Анатолии».

Этот зачин — не простой флирт с рассказом или — шире — с самим языком, где разыгрываются всевозможные смыслы и истины. Речь идет не о том, чтобы отдаться на милость идее о превосходстве языка над реальностью, об избитых трюизмах первичности первого и призрачности (вплоть до полного исчезновения) второго. Напротив, у Джейлана именно речь возвращает к вещам, как если бы те обладали способностью говорить от себя. В картине различие проходит не между словом и вещью. Здесь рассказ буквально преображает реальность. (Поэтому так велика роль языка, сообщающего неуловимому, растворенному во времени событию эпическую сгущенность.)

Не случайно из безучастного зрителя, заброшенного в чужую историю, доктор становится главным ее персонажем. Подобно чеховскому инженеру

Асорину («Жена»), пережившему катарсис от того, как его здравые и взвешенные суждения разбиваются о живую реальность[1], врач неожиданно понимает, что опустошенность происходит от чрезмерной прямолинейности взгляда («мир не предлагает сюрпризов: он понятен, скучен и предсказуем»); и это преображение Джейлан зафиксирует с невероятной кинематографической утонченностью.

Перед уходом на вскрытие тела нам покажут героя, склонившегося над старыми фотографиями. На одной он позирует с женщиной (невестой, женой?), на другой — в компании беспечных студентов (возможно, друзей с медицинского факультета), на последней — мальчиком, застывшим у моря в позе нетерпеливого ожидания и трогательной детской решительности, о которой нам сообщает сжатый кулачок.

На этом последнем снимке камера задержится дольше обычного. Наверное, оттого, что в детстве слова еще не потеряли очарования конкретности, там еще сильна иллюзия фразы (этого инициирующего «Однажды в...», после которого все финалы теряют свойство необратимости)[2]. Не случайно в следующем кадре доктор допишет чужую историю, и путешествие, в которое отправлялись в поисках истины, станет путешествием по ее производству[3].

Можно сказать и так — в фильме Джейлана ищут труп, как искали бы Бога, а находя, оставляют совсем без внимания, переписывая события с учетом *сложившихся обстоятельств*. Здесь следуют извилистой траектории, стараясь не упустить из виду поступок или деталь, и не дают ответов не из пустого релятивизма (все смыслы равны), но из понимания осмысленной кривизны судьбы, которая потребовала бы массу ответов по каждому конкретному поводу.

В этой медлительной и прекрасной картине, где камера льнет к жизни столь близко, что требуется три часа экранного времени, приходят к единственной невозможности — невозможности прямого ответа.

И поэтому мальчик, бегущий за матерью по краю холма, сделает крюк и вернется, чтобы дать пас стайке детей, гоняющей мяч. Сын убитого и убийцы, курд или турок неизвестной национальности, сам, не зная того, поставит финальную точку в этой, по сути, бесконечной истории.

---

[1] «[...] пока я только слушал и глядел на него, он, как человек, был для меня совершенно ясен, но как только я начинал подводить к нему свои мерки, то при всей своей откровенности и простоте он становился необыкновенно сложной, запутанной и непонятной натурой» (А.П.Чехов. «Жена»).

[2] Прокурор тоже знает об этом абстрактном, ничего не выражающем наречии взрослых. Он то и дело заигрывает с бюрократической интонацией и, диктуя следственный протокол, бросает фразу о «потерпевшем с внешностью Кларка Гейбла».

[3] Один из самых красивых примеров такого «освобождения словом» мы видим в «Шультесе» Бакура Бакурадзе. Придумав сценарий, предшествующий амнезии, герой воплощает его и тем самым узаконивает несомненность своего присутствия в жизни.

ЕЛЕНА ПЛАХОВА

Комедия солидарности

Аки Каурисмяки прожил жизнь вместе со своими героями 80—90-х годов прошлого века — аутичными пролетариями, невольными безработными, тихими алкоголиками и их бессловесными подругами. Под маской аутизма скрывались страсть и боль, смех и слезы, авантюра и преступление. Отгуляв молодость в ритме рокабилли в лунатическом пейзаже белых ночей, режиссер состарился вместе с этими героями, вошедшими в фольклор и ставшими символами финского характера. А с некоторыми перешел черту нашего мира и побывал в раю: смотри «Человек без прошлого».

Возвращение к реальности и обращение к новому поколению персонажей-изгоев «самого благополучного в мире» финского общества было травматичным. «Огни городской окраины» — самый мрачный фильм Каурисмяки со времен «Преступления и наказания» и «Девушки со спичечной фабрики»: даже фирменный саркастический юмор режиссера почти сошел на нет. Полусказочная Финляндия дотелевизионной эры — которой больше не существует и которая всегда была местом действия фильмов Каурисмяки — обернулась уже практически современной страной, холодной и бездушной, «нарисованной» оператором Тимо Салминеном (постоянным сотрудником Каурисмяки) в ядовитых красно-синих тонах.

Правда, в финале «Огней...» вспыхивал слабый луч надежды: униженного и оскорбленного, истекающего кровью и практически умирающего героя держала за руку полюбившая его продавщица из сосисочной, рядом с ними спасались от холода жизни прибившийся негритенок и приблудный пес. Ноев ковчег на свалке, на задворках большого го-

«Гавр»
Le Havre
Автор сценария, режиссер **Аки Каурисмяки**
Оператор **Тимо Салминен**
Художник **Воутер Зун**
В ролях: **Андре Вилмс, Кати Оутинен, Жан-Пьер Дарусен, Жан-Пьер Лео, Пьер Этекс, Роберто Пьяцца и другие**
Pandora Film Produktion, Pyramide Productions, Sputnik, Yleisradio (YLE)
Финляндия — Франция — Германия
2011

рода — святое семейство, рожденное духовной солидарностью, островок сопротивления...

Из этого кадра вырос весь «Гавр», парадоксальным образом, несмотря на драматический сюжет, выполненный в совершенно другой тональности — почти комедийной и к тому же явственно сказочной. Чтобы этот фильм состоялся, Каурисмяки пришлось сначала, без триеровских выходок, победить кризис, преодолеть острое нежелание снимать, а также — уехать во Францию. Эта страна уже спасла его однажды, позволив сделать один из самых романтических фильмов режиссера. «Жизнь богемы» была трехгрошовой оперой, комической мелодрамой о богемных художниках, а Париж в этом фильме выглядел как скандинавские задворки Европы. Перенося действие новой картины в портовый Гавр, Каурисмяки пользуется тем же принципом: он заставляет новую локацию замещать привычную и из разности потенциалов высекает искру эмоционального электричества.

Михаил Ямпольский на дискуссии в Петербурге на примере «Гавра» говорил об оппозиции аффективного кино эмоциональному. Действительно, в этом фильме нет настоящих эмоций — только их условные знаки. Это прогрессирующее свойство кинематографа Каурисмяки по мере того, как он, пройдя путь от реализма к постмодернизму, движется теперь в совсем другую сторону. Пункт, который он стремится достичь, можно обозначить понятиями «минимализм», «символизм», «гуманизм». А страна, которую он населяет своими героями, на каком бы языке они ни изъяснялись, называется Каурисмяки-лэнд.

«Гавр» — сказка про чистильщика обуви (Андре Вилмс), его смертельно больную жену (Кати Оутинен) и юного негритенка-нелегала, которого герой с помощью добрых людей переправляет через Ла-Манш к маме в Лондон. Слово «сказка» здесь точно определяет мир фильма, в котором происходит множество разных чудес, но главное чудо — сами люди, которые словно задались целью опровергнуть ваше (наверняка сформировавшееся) плохое мнение о человечестве. Все они соседи: покупают в одних и тех же лавках овощи, мясо и фрукты (иногда столь экзотические, как ананас), посещают один и тот же бар. Они всё знают о личных делах друг друга, но вместо зависти и сплетен проявляют самое искреннее сочувствие и самоотверженность. А когда в округе появляется гонимый чернокожий парнишка, начинается просто эпидемия тотальной благотворительности: мальчика укрывают от полиции, собирают для него немалую сумму из последних сбережений. И это во Франции, стране с давней традицией колониальной ксенофобии и триумфальным шествием по политической арене Марин Ле Пен!

Если же считать, что провинциальная Франция замещает Финляндию, тут же приходят на ум потрясшие недавно Европу эксцессы скандинавского правого экстремизма. Однако эта абсолютно нереальная история с двумя хэппи эндами, с собакой Лайкой и с оборотнем-полицейским, который из плохого вдруг становится хорошим (его чудесно играет Жан-Пьер Дарусен), имеет прямое отношение к реалиям сегодняшней Европы, но никакого — к политкорректным штампам и спекуляциям. Дойдя до крайней точки пессимизма в «Огнях городской окраины», Каурисмяки вдруг делает фильм настолько просветленный и оптимистичный, насколько это вообще возможно сегодня в кино. Режиссер, казавшийся конченым алкоголиком и мизантропом, опять, как в молодые годы, предстает неизлечимым последним романтиком, верящим в «пролетарскую солидарность».

Сказка не превращается в кич: ее спасают от этого финский юмор и память о лучших временах французской культуры. Именно оттуда пришли главные герои картины — Марсель и Арлетти Маркс. Их фамилия, ясное дело, обращена к бородатому учителю пролетариата, но также к комедиографам братьям Маркс. Марсель — контаминация культовых фигур Марселя Карне и Марселя Марсо. Арлетти — «фам фаталь» из классического фильма Карне «Дети райка». Доктора Беккера (эта фамилия тоже значима для французско-

го кино) играет комик-ветеран Пьер Этекс, а певца-коротышку по прозвищу Little Bob — Роберто Пьяцца (по словам Каурисмяки, он — король рока в Гавре, а если бы туда приехал из Парижа его соперник Джонни Холлидей, еще неизвестно, кто бы победил в их турнире).

Единственного негодяя в картине играет любимый актер Трюффо и Каурисмяки Жан-Пьер Лео. Атмосфера портового города напоминает о «Набережной туманов» Карне и о «Шербурских зонтиках» Деми и так далее.

Сам финский режиссер тоже внес в свое время вклад во французскую куль-

«Гавр»

туру «Жизнью богемы». «Гавр» — ее неявный сиквел: в нем, между прочим, сообщается, что Марсель был когда-то писателем и жил в Париже. Но на сей раз вместо мелодрамы Каурисмяки предлагает нам комедию в духе Жака Тати и Великого Немого.

У режиссера уже был опыт превращения драмы в комедию: фильм 1996 года «Вдаль уплывают облака», где играла его любимая артистка Кати Оутинен. «Гавру» тоже присущ крайний аскетизм ситуаций, который переходит в подспудный комизм и легкое безумие с оттенком сюра. Каурисмяки не раз говорил о том, что любит счастливые финалы и всегда его тайной амбицией остается мечта о том, чтобы зритель вышел с фильма хоть немного более счастливым, чем пришел в кино. Но, будучи честным человеком, он не способен врать. Зато способен повернуть пошлое понятие хэппи энда самым парадоксальным образом. Он уверен, что у всех его фильмов счастливые концы, особенно в «Гамлете», где все умирают. Им повезло: вдруг они попадут в рай, где, по убеждению режиссера, можно встретить Штрогейма, Превера и Бунюэля. Да и ад им не так страшен после земных испытаний. В «Гавре» действие с самого начала и до самого конца происходит в раю, куда только по недоразумению прокралась пара чертей. Справиться с ними дружному райскому коллективу не составит никакого труда.

ОЛЬГА ШАКИНА

Из жизни марионеток

За пределами Апеннин Паоло Соррентино прославили «Последствия любви» — криминальная элегия о фатальной природе эмоций: без них ты толком не живешь, с ними — быстро умираешь. Кто знал, что в фильмографии главной надежды итальянского кино сдержанная, как ее главный герой-бухгалтер, на все пуговицы застегнутая картина станет скорей исключением.

Соррентино — великий пластический комедиограф, хозяин балагана, извлекающий комический эффект из воздуха с помощью одной только ловкости рук. Почти все его герои с их гипертрофированными душевными и телесными изъянами — по сути, ритмично подергивающиеся марионетки: сладкий певун из «Лишнего человека», брейгелевского вида горбун из «Друга семьи», премьер-министр из «Изумительного», передвигающийся по кадру мелкими шажками, будто его дергают за ниточки. Персонаж новой картины «Должно быть, это здесь» — бледный рок-идол со спутанной гривой и осыпающимся макияжем, модернизированный Пьеро — отлично вписывается в этот ряд. Потому так странно винить исполнителя главной роли Шона Пенна в некоторой нарочитости игры: он — дорогостоящая кукла в представлении, устроенном «папой Паоло».

Три года назад, вручив Соррентино на сцене каннский приз за «Изумительного», член тогдашнего жюри Пенн подхватил эстафету резидента соррентиновского кукольного театра Тони Сервилло. Сыгранный последним остроухий политический долгожитель Джулио Андреотти был вылитым Кощеем Бессмертным; Пенн в роли всклокоченного постпанкдеятеля Шейенна — чистая Баба Яга: недаром режиссер утверждает,

«Должно быть, это здесь»
This Must Be the Place
Авторы сценария **Умберто Контарелло, Паоло Соррентино**
Режиссер **Паоло Соррентино**
Оператор **Лука Бигацци**
Художник **Стефания Челла**
Композитор **Дэвид Бирн**
В ролях: **Шон Пенн, Фрэнсис Макдорманд, Джадд Хёрш, Эва Хьюсон, Керри Кондон и другие**
Indigo Film, Lucky Red, Medusa Film, ARP Sélection, Element Pictures
Италия — Франция — Ирландия
2011

что, вопреки всеобщему убеждению, выдумывая образ, вдохновлялся не Робертом Смитом из группы The Cure, но ведьмой Сьюкси Сью из Siouxie And The Banshees.

Самые яркие характеристики персонажей Соррентино — пластические: жесты, походка, осанка. Страдающий мигренью премьер семенил по кадру, стараясь не трясти головой, напряженно подняв плечи, поджав губы и зафиксировав брови домиком. Мучающийся меланхолией музыкант еле волочит ноги, будто не понимая, куда идти, да и надо ли — и то и дело вяло сдувает с густо накрашенных губ прилипшие к ним длинные волосы.

Героям Соррентино неохота разговаривать: Андреотти монотонно роняет слова, будто отплевывается от собеседников, Шейенн тускло тянет реплики, как из-под палки. Оно и понятно: куклы конвульсивно подвижны и говорят, лишь останавливаясь, — хозяину за ширмой трудно озвучивать марионеток, одновременно дергая их за ниточки. Зато каждая редкая реплика афористична — публике на площади должно быть весело. Речь Шейенна прерывиста, но затейлива, и что ни фраза — то перл: «У рок-звезды не должно быть детей, чтоб его дочь не стала наркоманкой», «Лучше поздно, чем никогда». — «Неправда! Поздно — это поздно!», «Даже охотники за нацистами живут по законам шоу-бизнеса».

Первое время режиссер развлекает зрителей, просто размещая интересно загримированного Пенна на фоне разных выгородок, и этого, в общем, хватает. Шон в пабе с пинтой, в супермаркете с тележкой, в маникюрном салоне с маникюршей — интерьеры крутятся за его спиной, будто нарисованные на барабане, и то, как контрастирует с ними безвольно повисшая посреди кадра фигура, уже вызывает смех и будит интерес: что с ним таким будет дальше?

Ближе к середине в фильме появляется формальный сюжет: за океаном, в Америке, у Шейенна умирает папа — еврей, переживший Освенцим. Всю жизнь он охотился за своим главным мучителем — надзирателем из СС, но так его и не выследил. Шейенн решает выйти один на один с собственной инфантильностью, поймав отцовского обидчика.

Вялому герою приходится переместиться в пространстве, озадачиться некоей целью и даже предпринять пару шагов к ее осуществлению — что, казалось бы, должно придать действию заметное ускорение. Но нет: Соррентино продолжает радовать нас чередой новых, территориально окрашенных, но таких же застывших картинок — Пенн под дождем, Пенн с гусыней по имени Эмили, Пенн, играющий в баре в пинг-понг, Пенн, покупающий оружие. Детали делают представление — мало кто умеет кроить киноткань так, как этот итальянец: убегающие в самое сердце одноэтажной Америки бесконечные хайвеи смонтированы под музыку Дэвида Бирна так, что невозможно не испытать чувство бесприютности и одиночества вместе с попавшим в незнакомые пустоши Шейенном.

Оказавшись в пространстве американских роуд-муви (а до того — трагикомедий с британских островов: первая часть действия происходит в Дублине), визионер Соррентино, напротив, оживляется, как японский турист, и начинает снимать все подряд. Режиссер, которого и так упрекают в повышенном внимании к виньеткам и пониженном — к сюжету, тут впадает в полную зависимость от экзотической фактуры: неожиданно падающий на втором плане в парке роллер, гигантская рекламная бутылка на фоне пустыни, пабы, бары, викторианские пряничные домики и жилые вагончики Нью-Мексико — безупречно снятые картинки образуют интересный выставочный проект, но так и не складываются в единую картину. Поклоны в сторону мастеров социального кино, вроде Майка Ли или братьев Коэн — они, учитывая тему Холокоста и Фрэнсис Макдорманд в роли супруги героя, мерещатся здесь особенно отчетливо, — только усугубляют балаганно-пародийное ощущение от этого кино.

Стоит признать, что «Должно быть, это здесь» — наименее живой, наиболее условный и максимально подчиненный правилам маппет-шоу фильм чувствительного формалиста. Учитывая, что автор рассказывает историю ин-

фантила, не живущего, но имитирующего жизнь, — хаотичное движение по хайвеям как имитация сюжета вполне работает как прием. «Изумительного» тоже обвиняли в ненарративности — но в обеих картинах при недостатке активно развивающегося традиционного сюжета присутствует метасюжет: в «Изумительном» — обидно припозднившийся финал жизни, в «Должно быть, это здесь» — позднее же ее обретение.

«Должно быть, это здесь»

Как любое роуд-муви, новый фильм Соррентино — история о бегстве от себя, которое заканчивается встречей с самим собой. В этом плане новая фактура, с которой итальянец вроде бы не вполне справился, очень и очень кстати: если в его итальянских картинах персонажи варятся в рутине, пытаясь вырваться из нее с помощью эмоций и терпя неизменный крах, то у героя «Должно быть, это здесь» это получается просто в силу того, что он вырвался из рутины географически. Таким буквальным образом осуществляется прорыв Шейенна в иное качество — из стареющего ребенка он становится взрослым. «Знаешь, удивительно, что ни разу в жизни меня не тянуло взять сигарету», — признается он в начале фильма старой подруге. В финале он закуривает и появляется под окном у этой самой подруги постриженным, седым и умытым. Путешествие в надежде избавиться от старых врагов и застарелых страхов сделало из пожилого подростка мужчину.

Именно в этот момент понимаешь, как эффективно сработала надуманная, казалось бы, конструкция Соррентино: в рамках одного сюжета столкнуть симптоматичного представителя современного общества — кидалта — с идеальным предметом социальных фобий последнего полувека, нацистским преступником. Можно ли победить собственный инфантилизм, уничтожив умозрительного буку из шкафа в детской? Стоит ли возлагать вину за все беды современного социума на призраков военного конфликта, случившегося в прошлом веке? Или причины собственной неспособности чувствовать жизнь стоит искать в самом себе? Ключ ко всему — ответ героя на вопрос: «Почему ты тридцать лет не разговаривал со своим отцом?» — «Он меня не любил».

Чужая нелюбовь — та сильная вещь, что заставляет всю жизнь искать ее причину. А взрослеешь ты, когда понимаешь, что никакой причины нет — ни у нелюбви, ни у ее так нужной нам всем противоположности.

АЛЕКСЕЙ МЕДВЕДЕВ

Откуда не возвращаются

«Дальше дороги нет»
Halt auf freier Strecke
Авторы сценария **Андреас Дрезен, Куки Цише**
Режиссер **Андреас Дрезен**
Оператор **Майкл Хэммон**
Художник **Зузанне Хопф**
В ролях: **Милан Пешель, Штеффи Кюнерт, Бернхард Шютц**
Peter Rommel Productions, Rundfunk Berlin-Brandenburg, Arte
Германия — Франция
2011

У немецкого кино есть одна особенность: в нем часто снимаются некрасивые люди. Ну, не то чтобы некрасивые, но уж точно не те, про которых, встретив на улице, скажешь: «Это актер». Нет-нет, конечно, есть Тиль Швайгер и Мориц Бляйбтрой, но в немецких драмах и горько-сладких комедиях примелькались совсем другие лица. Слегка потасканные, не совсем свежие, очень (иногда даже слишком) узнаваемые в своих слабостях и капризах. В этом — сила и слабость немецкого кино. Оно может отпугнуть и даже вызвать брезгливость бытовым натурализмом, но может и подойти к вашей жизни так близко, как никогда не осмелится кто-нибудь другой.

У Андреаса Дрезена репутация оптимиста. Еще бы, он один из немногих кинематографистов бывшей ГДР, который сумел найти свое место в объединенной Германии. Он часто снимает фильмы о своих современниках (сам он родился в 1963-м), успевших повзрослеть в самой передовой социалистической стране, ломавших Берлинскую стену в 1989-м и оказавшихся в состоянии некоторой растерянности от пейзажа, что оказался за ней. У них не было рецептов выживания в условиях рыночной экономики, они не умели грамотно составить резюме, но у них был бесценный опыт двух миров, двух реальностей, двух разных систем координат. А когда ты знаешь, что бывает так, а бывает и иначе, в сущности, учиться тебе больше нечему — остается применять свои знания на практике. Я не знаю, сколько людей из поколения Дрезена воспользовались этим опытом двоемирия. Скорее всего, немного. Но он точно один из них и один из первых.

Итак, про оптимизм. Не так давно меня спросили про один из фес-

тивалей, на котором я работал как программный директор: «Скажите, а подборка таких мрачных фильмов — это ваш личный взгляд на мир или объективная тенденция?» Я, конечно, сказал, что тенденция, но как-то замялся с аргументами. И лишь через полчаса сообразил: если уж самый жизнеутверждающий режиссер мирового кино снимает подробную хронику умирания от рака сорокалетнего обывателя, не отводя глаза от самых неприятных подробностей нашей смертной природы, то это уж точно — тенденция. А потом подумал о том, что менее жизнеутверждающим от этого Дрезен не стал. Просто, чтобы оставаться оптимистом, ему сначала потребовалось снять кино о глубокой старости («На девятом небе»), а потом о смерти.

«Дальше дороги нет» — так, мне кажется, правильнее переводить оригинальное название Halt auf freier Strecke (буквально, «Стой на полном ходу»). Это история Франка (Милан Пешель), благополучного парня в расцвете сил, только что въехавшего с семьей (жена, восьмилетний сын и дочь — чемпионка по прыжкам в воду среди юниоров) в новый дом. Одна загвоздка — врач в максимально тактичной и политкорректной манере сообщает Франку и его жене, что у того — неоперабельная опухоль мозга и жить ему осталось от силы пару месяцев. Дальше все, в принципе, предсказуемо: слезы, инвалидная кровать, усталость близких, предсмертный эротический бред, долгожданное избавление. После его смерти (это не спойлер, здесь с самого начала все понятно) дочь говорит: «Ну, ладно, я пошла на тренировку».

И лишь одна реплика остается занозой в сердце. Ее произносит, обращаясь к жене умирающего, обычная немецкая сиделка: «Понимаете, если вы сейчас сдадите его в больницу, ваши дети всю свою жизнь будут бояться смерти. А если оставите умирать дома, они с этим справятся». Я не верю в существование таких мудрых сиделок. А вот в Дрезене не сомневаюсь.

В 2002 году Андреас Дрезен со своим фильмом Halbe Treppe («Гриль-бар «На полпути»), пожалуй, впервые показал, что есть кино, которое должно быть снято именно на «цифру». Когда одна из героинь этой истории супружеских измен вдруг начинала говорить в камеру о том, как всегда мечтала стать летчиком, то абсолютная достоверность этой вставки только подчеркивалась зернистым видеоизображением. Хотя сам Дрезен утверждает, что никакой достоверности в кино не существует. «Реализм не имеет ничего общего с тем, как мир отображается естественным или фотографическим образом. Реализм имеет отношение только к правде». И еще одна цитата — про (и для) начинающих кинематографистов: «Они думают, что стоит включить камеру — и все начнется. А вообще-то говоря, если так смотреть на вещи, ничего не начнется».

В «Дальше дороги нет» главный герой снимает свое умирание на айфон. «Папа, когда ты умрешь, можно я возьму твой телефон себе?» — спрашивает сын. «Конечно, можно. Бери, сынок, пользуйся».

А вообще, «Дальше дороги нет» дает еще одно определение хорошего кино. Это кино, которое отведет нас в те миры и пространства, куда мы по доброй воле никогда бы не заглянули. Но зато, когда вернемся, мы будем благодарны экскурсоводу.

ОЛЬГА ШАКИНА

Сага о викинге

«Драйв»
Drive
По роману Джеймса Саллиса
Автор сценария **Хоссейн Амини**
Режиссер **Николас Виндинг Рефн**
Оператор **Ньютон Томас Сигел**
Художник **Бет Микл**
Композитор **Клифф Мартинес**
В ролях: **Райан Гослинг, Кэри Маллиган, Брайан Крэнстон, Кристина Хендрикс, Альберт Брукс, Рон Перлман, Оскар Айзек и другие**
Bold Films, Odd Lot Entertainment, Marc Platt Productions, Seed Productions
США
2011

Любимый план Николаса Виндинга Рефна — мужской профиль на фоне облачного неба; любимый герой — мужчина, каким он хочет, но никогда не сможет быть. Рефн — певец идеальной маскулинности, которой нет места в современном мире смещенных полюсов и расплывчатых границ. Маскулинности во всех проявлениях — от тихой зацикленности на неосуществимой идее до физической агрессии, безудержной и бессмысленной. То и другое не знает пределов, то и другое глупо, ужасно и прекрасно одновременно.

Главной из собственных лент он считает «Вальгаллу: сагу о викинге» (Valhalla Rising) — там и стоит искать лучшую иллюстрацию к сказанному. Минут за двадцать пять до финала — череда тихих кадров: направлявшиеся в Святую Землю, а вместо того приплывшие то ли в рай, то ли в ад, то ли в дикую Америку норманны сходят с ума от ужаса перед отнявшим надежду на Царство Небесное неизвестным. Мужчина по пояс в воде, растерянно поднявший над головой меч крестообразной рукоятью вверх; мужчина, упрямо складывающий из скользких камней языческую ритуальную пирамидку; мужчина, топящий в луже лучшего друга и бессильно разглядывающий тяжелые окровавленные кулаки. Воины вне пространства подвига, в страхе и грязи, где воевать, кроме самих себя, не с кем, — конечно, после того, как отрубил головы, свернул шеи и выпустил кишки всему живому вокруг.

Смерть в универсуме Рефна либо прекрасна, либо чудовищна, чаще всего — и то, и другое. Свежий, удостоенный приза за режиссуру в Канне «Драйв» и в этом, среди прочих, смысле — вершина творчества автора: в ассортименте имеются враг, выкинутый вместе с автомобилем с об-

рыва в бушующую волну, заколотый столовыми приборами подчиненный, вены, красиво перерезанные старому другу из чистого милосердия. Упрек в смаковании кровавых деталей бессмыслен: гибель у наследника авторов «Старшей Эдды» — поэма. Насильственная смерть — кульминация мужской биографии.

Неутомимый визионер, даром что дальтоник, Рефн любуется живым как исчезающей и тем более яркой натурой. В его вселенной всё конечно, и само прекрасно это осознает: чем четче отрефлексирован финал, тем интенсивнее предваряющие его полтора-два часа действия. Тестостероновые сказки Рефна никогда не кончаются хэппи эндом — настоящая мужественность несовместима с жизнью. Автор вообще по-викториански очарован всем, что уходит навсегда: в гипертрофированно английском «Бронсоне», по его собственному признанию, показана оголтело адреналиновая «Британия, которой больше нет»[1], в «Вальгалле...» — умирающая языческая культура, во втором «Пушере» — теряющий идентичность член коллективистской криминальной группировки и так далее.

Тающее на глазах, утекающее сквозь пальцы обретает известный ореол безупречности — и в героях Рефна нет места несовершенствам: в смысле воспевания беспримесной маскулинности он, не признающий неидеальности духа, сродни азбучной шовинистке Лени Рифеншталь, не признававшей неидеальных тел. Тем забавней выглядит его конфронтация с Ларсом фон Триером в рамках последнего Каннского фестиваля, где оба участвовали в конкурсе. После того как Триер на пресс-конференции позволил себе неосторожные шутки, Рефн громко осудил старшего коллегу. Между тем, если сравнивать соотечественников, в творчестве младшего градус нетерпимости куда выше — он, в отличие от фон Триера, идеалист неразочаровавшийся, а идеалистическими устремлениями, как известно, вымощена дорога в ксенофобский ад. Тут уж Рефн напоминает не менее категоричного отечественного гения Алексея Балабанова — и дело не только в умело снятом насилии и таланте монтировать под музыку. Трилогию «Пушер» многие называли скандинавским «Братом» — а Данила Багров, как мы помним, цельностью напоминал талантливо высеченный гранитный памятник. Таковы практически все герои Рефна — от задумчивых бандитов из «Пушеров» до сосредоточенного каскадера из «Драйва»: определившиеся с нравственными ориентирами, скорые на справедливую расправу, деловитые и по разным причинам немногословные — кому-то мешает говорить излишняя физическая активность («Бронсон»), кто-то страдает от недосыпа («Драйв»), у кого-то попросту отрезан язык («Вальгалла: сага о викинге»). В каждой из стран, где Рефн успел поработать — Дания, Англия, Штаты, — у него имеется типажная муза, нордический самурай, альтер эго с чеканным профилем: Мадс Микелсен, Том Харди, Райан Гослинг. Пухлый нескладный идеалист, Николас воюет с решительно не устраивающей его реальностью — такие мальчики, вечные подростки с полным набором иллюзий и кодексом ассасина в голове, куда опасней любого циника и мизантропа: недаром на родине Рефна называют «диким дитятей».

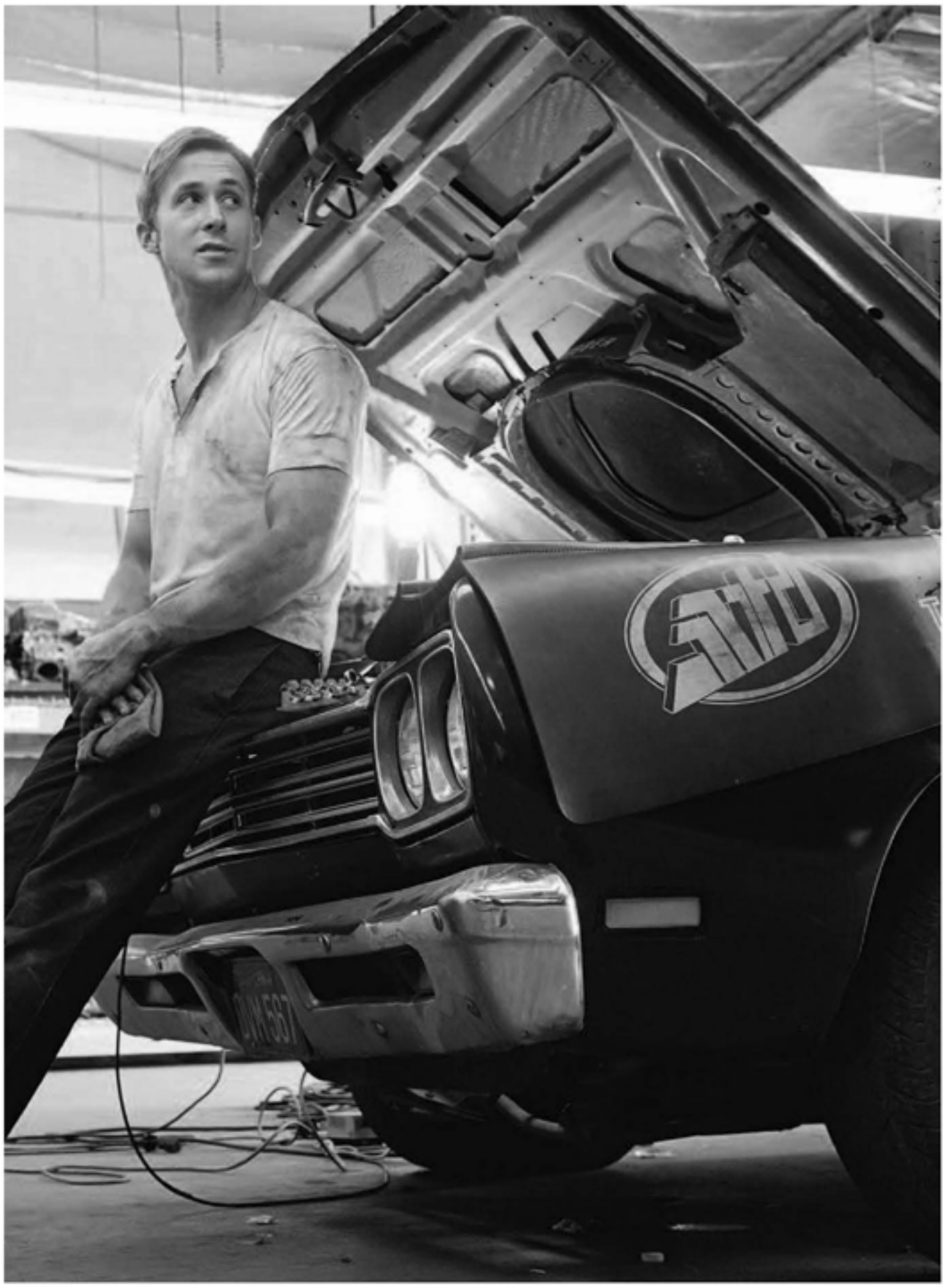
Все фильмы этот эгоцентрик снимает о себе — и, вне сомнения, если задаться такой целью, можно наблюдать некую эволюцию центрального образа. Драчливый герой основанного на реальных событиях «Бронсона», его первой заграничной работы, — мелкий глуповатый мошенник, попавший за решетку по глупости, но нонконформистским до идиотизма поведением накрутивший себе статус главного преступника Великобритании. Зависимое от адреналина чудище, которое не унять даже электрошокером, романтик с интеллектом диплодока, который дерется просто потому, что ему необходимо драться, даже если он в наручниках, а вокруг отряд охранников с дубинками, — беспощадный автопортрет «бунтаря без причины», который в современной обстановке смотрится даже не странно, но жалко. Бронсон не живет, а дает вечное шоу — прежде всего самому себе: именно поэтому условно ре-

[1] Из интервью Николаса Виндинга Рефна М. Кувшиновой, OpenSpace.ru, 08.02.2010

алистическое повествование Рефн разбивает галлюциногенными вставными номерами, в которых главный герой отплясывает на сцене в клоунском гриме перед залом без зрителей.

Герой «Вальгаллы» Одноглазый так же неутомимо агрессивен, и его субъективная история тоже похожа на наркотрип. Но если «Бронсон» — отчаянно-веселые пляски под стимуляторами, то «Сага о викинге» — долгое путешествие в глубины собственного подсознания под жесткой кислотой. Ярость Одноглазого ведет его в экзистенциальный тупик, который в итоге оказывается тупиком буквальным — берег моря и отряд индейцев, прижавший его к обрыву.

В «Драйве» метод Рефна достигает путающей эффективности — не зря это первый его фильм, отобранный в каннский конкурс и, того пуще, получивший там приз за режиссуру, который, в отличие от награды за роль или какого-нибудь спецприза за операторскую работу, трудно назвать утешительным для постановщика. Жюри во главе с Робертом Де Ниро знало, что делало, — Рефн, все это время не случайно стремившийся на работу в Америку, нако-



«Драйв»

нец приблизился к своему профессиональному идеалу — Мартину Скорсезе, одновременно мощному автору и мастеру большого жанра. Махнув рукой на условности, связанные с правдоподобием сценарных поворотов или рефлексией по поводу кармы склонного к насилию героя, Рефн пишет чистую икону — историю каскадера, днем промышляющего на Голливудских холмах, а ночью подвозящего грабителей к банкам, условна насквозь и настолько же здорово скроена. Когда героя спрашивают, чем он зарабатывает на жизнь, тот, взяв легкую паузу, отвечает: «Вожу машину». Какая разница, хороши или плохи дела, которые он творит, — главное, он гениальный гонщик.

Одна из ключевых сцен в фильме, пожалуй, открывает его: проехав полгорода по встречной полосе, виртуозно оторвавшись от стада полицейских машин и пары вертолетов, главный герой, все же не уберегший криминальных пассажиров, останавливается в людном месте и спешно покидает машину — такой у него договор с клиентами: если что, он ни при чем. Подняв воротник куртки, он идет наперерез толпе — навстречу ему движется какая-то профсоюзная демонстрация. Они скандируют лозунги, хлопают в ладоши — но кажется, будто аплодируют ему, пришедшему первым в финале несбыточной «Формулы-1». Такова единственная награда виртуоза — нечаянные аплодисменты, адресованные, собственно, и не ему. Снова Рефн говорит о себе?

Впереди у условного викинга — еще два голливудских проекта. Приплыв в Америку, будто герои «Вальгаллы...», он не понимает — ад это, рай или просто местность, населенная дикарями с томагавками, что принесут его в жертву массовому зрителю.

Что-то, впрочем, подсказывает, что викинги не сдаются просто так.

НИКОЛАС ВИНДИНГ РЕФН:

«Жанровое кино дает свободу»

Конечно, я слышал множество жутких историй, связанных с работой режиссера в Лос-Анджелесе. Мне постоянно говорили о том, с какими проблемами и ограничениями я столкнусь, работая там, и, естественно, это шло вразрез с моими режиссерскими планами. Потом я познакомился с Райаном Гослингом, и вскоре мы поняли, что должны вместе сделать «Драйв». Для меня было очевидно, что снимать его нужно именно в Лос-Анджелесе, хотя это выходило дорого, сопровождалось массой трудностей и времени у нас было мало.

Я приехал в этот город, готовый к тому, что все мои опасения оправдаются, у меня были вполне классические предубеждения против Лос-

Николас Виндинг Рефн

Анджелеса. Но в итоге работать здесь оказалось даже весело, не могу сказать, что мне не удалось осуществить свои замыслы или что все вышло не так, как я бы хотел. В этом смысле мой опыт работы в Голливуде можно считать удачным: думаю, он меня принял.

Преимущество жанрового кино в том, что оно, имея коммерческий потенциал, в то же время дает режиссеру свободу: никто не запрещает ему создавать многоплановые, многоуровневые произведения в рамках одного жанра. Жанровое кино вполне может удовлетворить режиссера как с художественной точки зрения, так и с коммерческой: в конце концов, то, что это кино всегда пользуется спросом у дистрибьюторов, — только плюс.

Мне нравятся откровенно сентиментальные истории, и при этом я всегда мечтал снять приключенческий экшн в Лос-Анджелесе. В этом смысле «Драйв» оказался идеальным проектом. Книгу, которая легла в основу картины, можно назвать экспериментальной с точки зрения техники повествования: действие постоянно перемещается во времени и пространстве. В фильме повествование линейно, хотя и в нем ощущается атмосфера какого-то лихорадочного сна.

Моя первая встреча с реальным миром киноиндустрии произошла, когда я был еще совсем молод; несколько лет подряд я работал в Канне вместе с дядей, помогал ему на кинорынке. Именно там я узнал, что фильмы — товар, который продается и покупается, и если потенциального покупателя не удастся заинтересовать проектом в первые десять минут, шанс будет упущен навсегда. Вот это был ценный опыт. Разумеется, хочется снимать великие фильмы, но все же нужно понимать, что кино — это еще и продукт потребления для аудитории.

Я искренне надеюсь, что у меня будет возможность работать над разными проектами в разных странах, постоянное движение вдохновляет меня, наполняет энергией. В скандинавских странах происходит масса всего интересного, там снимаются прекрасные фильмы, и там много отличных актеров. Однако не стоит закрываться от мира, противопоставлять себя другим, наоборот, нужно думать о том, какие новые возможности может раскрыть перед нами международное сотрудничество. Многие скандинавские режиссеры уезжают за границу и снимают на английском, поскольку, надо признать, именно английский стал доминирующим языком в мире. Но это не значит, что их кино лишается неких специфических скандинавских черт. В этом смысле «Драйв» легко можно считать и скандинавской картиной, не только сугубо американской.

Film, #72, May 2011

Перевод с английского Елены Паисовой

НИНА ЦЫРКУН

Ecce homo[1]

На фоне недавно прогремевшей серии скандалов в лоне католической церкви, связанных с педофилией, гомосексуализмом и коррупцией, от атеиста, взявшегося снимать фильм о выборах папы римского, можно было ожидать остросатирической, разоблачительной ленты. Этого не произошло. Да в случае с Нанни Моретти и не могло произойти, потому что обманывать ожидания — один из его фирменных знаков, как и ироничность, не допускающая лобовых решений. В связи с фильмом Моретти «У нас есть папа» уместно вспомнить другой — «Месса окончена» (1985), главный герой которого отец Джулио, далекий от благостного образа канонического священника, напоминает скорее того евангелического Христа, который бичом выгнал из храма торгующих, рассыпал их деньги и опрокинул столы. Не увещеваниями, а пощечиной Джулио вразумляет сестру, которая решила сделать аборт, он не отступает перед хамом и, как мальчишка, ловко бьет по футбольному мячу. Но при всей пассионарности он чувствует, что не справляется со своей миссией и в финале покидает приход. Теперь вот в новом фильме Моретти частный случай возгоняется до верхушки «вертикали», а кризис духовного авторитета становится всеобъемлющей метафорой кризиса любой ответственной власти. О власти безответственной речи нет —

«У нас есть папа»
Habemus papam

Авторы сценария **Нанни Моретти, Франческо Пикколо, Федерика Потремоли**
Режиссер **Нанни Моретти**
Оператор **Алессандро Пеши**
Художник **Паола Бицциари**
Композитор **Франко Пьерсанти**
В ролях: **Нанни Моретти, Мишель Пикколи, Ежи Штур, Ренато Скарпа, Маргерита Бай, Франко Грациози и другие**
Sacher Film, Fandango, RAI Cinema, Le Pacte, France 3 Cinema, Canal+, Coficup, Backup Films, France Television
Италия — Франция
2011

[1] Ecce homo — латинский перевод фразы Понтия Пилата, которой (по Евангелию от Иоанна) прокуратор Иудеи указал на Иисуса народу после бичевания, желая пробудить к нему сострадание. Фридрих Ницше назвал так свою автобиографию «Ecce Homo, как становятся самим собой». В современном итальянском языке выражение «essere un ecceomo» означает: иметь жалкий, побитый вид.

ей хоть плюй в глаза, она кризиса не чувствует и не испытывает, знай о себе радеет.

Джулио, как и многие другие персонажи Моретти, — отчасти его альтер эго, недаром и сыгран им же. В новой своей картине режиссер (он же, как и в «Мессе...», соавтор сценария) выбрал для себя роль психоаналитика, что тоже связано с предшествующей историей: в ленте «Золотые сны» (1981) Моретти сыграл режиссера Микеле, ставящего фильм «Мать Фрейда», и похоронил обиходный фрейдизм вместе с присными его. Микеле — такой же невротик, как и психоаналитик, которого Моретти играет в «Папе»; специалист, не справившийся с собственными житейскими проблемами, но считающийся лучшим в городе и посему призванный для пользования новоизбранного папы. По правилам Ватикана понтифику нельзя задавать вопросы личного свойства, и доктор, выбитый из седла, лишенный своей схоластической опоры — традиционного набора вопросов об отношениях с матерью и сексуальной жизни, — оказывается бессильным перед проблемой своего клиента. Тем самым удваивается тема бессилия — папа, едва провозглашенный традиционной ритуальной фразой Habemus Papam, в паническом ужасе бежит прочь от «лоджии благословений», отказываясь принять понтификат, ибо не отваживается возложить на себя крест непомерной ответственности.

Процедура избрания папы иронично обставляется антуражем репортажной телесъемки; тем самым сакральное действо низводится до уровня любого светского события, которое может привлечь широкое внимание. И там, куда нет входа репортерам, обстановка и поведение действующих лиц разных национальностей вполне обычны и ничуть на вид не сакральны: гаснет почему-то свет, в темноте кто-то из очень немолодых кардиналов спотыкается, падает; потом они все сидят за длинными столами, думая, чью бы фамилию из числа кандидатов написать, украдкой заглядывают через плечо соседа и единодушно взывают к Господу: пронеси чашу сию! Только не меня, Господи! Впрочем, несмотря на весьма почтенный средний возраст конклава, члены его более походят на школьников, изо всех сил старающихся сделаться незаметными, невидимыми, несуществующими, пока учительская рука скользит по журнальному списку, выбирая жертву. А потом оказывается, что никто из трех фаворитов, вышедших в финал, наибольшего числа голосов не собрал, и они достались «темной лошадке», заднескамеечнику Мельвилю.

Моретти не случайно дает избраннику, которого играет Мишель Пикколи, эту фамилию. Хитроумный автор (авторы) отсылает нас таким образом к мастеру французского нуара Жан-Пьеру Мельвилю, лукаво обозначая тем самым жанр своего фильма, но также и к Герману Мелвиллу, автору «Моби Дика»[2]. В его эпическом романе капитан Ахав, для которого все мировое зло сосредоточилось в беломките, одержимо гоняется за ним по океанам, покуда не погибнет в пучине. Мельвиль Моретти, конечно, не обезумевший от мстительной ненависти Ахав; если его что и роднит с одноногим капитаном, так это душа, которая, говоря словами романного очевидца-рассказчика Измаила, «суровой вьюжной зимой его старости спряталась в дуплистый ствол его тела и сосала там угрюмо лапу мрака». Более того: Мельвиль, в отличие от Ахава, как раз понимает, что миссия противостоять мировому злу ему не под силу. Трагедия, однако, в том, что голосование кардиналов — это материализованный глас Божий. И выходит, что Бог, выбравший своим наместником его, немощного, безразличен, равнодушен к судьбам людей. Стало быть, и предназначения никакого нет, и в критические минуты нельзя рассчитывать на высший разум. По всей видимости, эта внезапно открывшаяся Мельвилю ужасная истина (или, мягко говоря, тайна) и выталкивает его из стен Ватикана в море житейское. Эпическое повествование предполагает путешествие, то

[2] Имея в виду возраст персонажа и актера (Мишелю Пикколи идет восемьдесят шестой год), можно с чистым сердцем исключить связь вероятного намека на Мелвилла с его гомосексуальностью и тем самым с отсылкой к этой скандальной теме.

есть попадание протагониста в чужеродную среду обитания, где ему предстоит обрести себя настоящего.

Бродя по улицам Рима, Мельвиль по собственной воле идет на прием к психоаналитику (Маргерита Бай), как раз бывшей жене того врача, с кем у него не получилось контакта в Ватикане, по-видимому, искренне надеясь одолеть паническое настроение. Для чистоты эксперимента он должен скрыть

свое духовное звание, иначе говоря, войти в юрисдикцию земного закона, вернуться в рамки бытийного контракта, то есть подчиниться соблазну игры. Мельвиль представляется женщине актером. Это тоже не случайно; он смолоду мечтал стать артистом, поступал в театральную школу, но не попал. В ходе беседы психоаналитик находит стереотипную причину фрустрации: недостаток родительского внимания. Опять-таки, принимая во внимание возраст клиента, трудно не увидеть иронии в этом анамнезе. Сюжет с актерством развивается: в отеле, где остановился Мельвиль, расположилась театральная труппа, репетирующая «Чайку», причем актер, играющий загадочного доктора-наблюдателя Дорна, сходит с ума, а Мельвиль легко может в эту роль вписаться. Пьеса, где звучит мотив «неси свой крест и веруй», с вопросом, обращенным Дорном к Нине: «А как же сцена?», не случайно выучена им наизусть, как тем безумцем (его, выходит, театральным двойником), который шпарит текст за всех персонажей подряд.

А между тем агент по связям с общественностью Святого Престола (Ежи Штур), пытаясь выиграть время, в течение которого новый папа одумается и вернется, сообщает конклаву и народу, томящемуся в ожидании на площади Святого Петра, что папа, мол, удалился в свои покои, чтобы собраться с мыслями. Роль папы пиарщик упросил сыграть одного из ряженых швейцарских гвардейцев, который и ходит за занавеской, изображая понтифика. В гардеробе, как в театральной костюмерной, висит одежда, из которой гвардеец кое-что примеряет для достоверности облика. Театр теней охотно воспринимается толпящимися под окнами кардиналами за правду; они тем скорее спешат поверить в то, что события развиваются в должном русле, что над ними теперь не висит угроза оказаться преемником князя апостолов, иначе именуемым рабом рабов божьих. Соблазн игры подчинил себе не только наивных до святости кардиналов, с готовностью впадающих в детство; заводи-

лой становится психоаналитик, устраивающий игру в волейбол между двумя кардинальскими командами, представляющими Объединенную Европу и Океанию. Не уступает ему и церемониймейстер-пиарщик: повинуясь ему, кардиналы, чтобы уговорить Мельвиля вернуться в лоно церкви, заполняющие театральный зал, буквально так же, как накануне они заполнили зал Сикстинской капеллы, функционально неотличимы от лицедействующих на сцене.

Власть духовная, как и власть науки, таким образом наглядно осуществляет свои функции через символическую эффективность, заменяющую эффективность реальную. Это подготавливает нас к финалу, когда становится очевидным, что и высшая, запредельная инстанция оказывается вакантной, то есть пустой. В автомобиле по дороге в папскую резиденцию, куда его увозит пресс-атташе, Мельвиль с безнадежно унылым лицом и опущенными плечами выглядит агнцем, ведомым на заклание. Мастер обманок, Моретти, проведя своего героя через путешествие самообретения, не заканчивает фильм вожделенным хэппи эндом. И вполне оправданно. Мельвиль, сам себе старец Зосима из «Братьев Карамазовых», отправляется в мир, как «пшеничное зерно», падшее в землю, но дело в том, что «мир этот, эта Земля» ненастоящие, бутафорские: кабинет опять же психоаналитика, отель — безликое временное пристанище; театр с его люстрами и бархатом. И что же можно вынести из этого путешествия? Подобно герою Германа Мелвилла, экранный Мельвиль исчезает как герой, объявляя о своем отказе занять папский престол.

Блез Паскаль в «Тайне Христа», вспоминая, что даже апостолы уснули в Гефсиманском саду, призывал хотя бы избранных, условно говоря, не спать, пока Иисус пребывает в предчувствии смертных мук, то есть до конца времен. Задача, конечно, тяжкая: раз уж апостолы уснули... Надо сказать, что согласно Кодексу канонического права папа может отречься от престола, но это ситуация чрезвычайная: последним, кто этим правом воспользовался, был Григорий XII, и случилось это в далеком 1415 году. Что же касается нового времени, то папа Иоанн Павел I (между прочим, умерший через 33 дня после своего избрания в 1978 году) согласился с избранием в понтифики скрепя сердце, а ныне здравствующий Бенедикт XVI говорил, что ему процедура провозглашения в 2005 году напоминала церемонию восхождения на гильотину.

В ответ на издевательские призывы толпы Сын Божий, даже будучи тогда и Сыном человеческим, сойти с креста не мог, ибо это противоречило Божьей воле. Экранный преемник святого Петра это делает, тем самым десакрализуя власть церкви и по нисходящей власть вообще, поскольку она в полной мере осознает свою немощь. «Моби Дик» Германа Мелвилла, предчувствовавшего тектонические толчки грядущей катастрофы, вышел в свет в 1851 году, а десять лет спустя началась кровопролитная Гражданская война; роман стали читать как вызов ортодоксальному христианству и предупреждение о том, что корабль Америка мчится к катастрофе при полном безразличии высших сил. Ибо по заключению Измаила (чье имя значит «Да услышит Бог») Бог только и ощутим, что по туманам.

ИГОРЬ СУКМАНОВ

Кожа, в которой *он* живет

После каннской премьеры «Кожи, в которой я живу» поклонники Педро Альмодовара воспрянули духом. Кто жаждал фирменных альмодоваризмов — красок, фетишей, мыльных хитросплетений, эротических провокаций — удостоились их с избытком. Но только думал ли кто из них всерьез, что их любимец заслуживает «Пальмовой ветви»? Возвращался ли мыслями к увиденному, докапывался ли до его глубин, почувствовал ли новизну и свежесть?

На фоне новаторской «Меланхолии» фон Триера парадоксальная авторская вселенная «Кожи...» внезапно скукожилась в виртуозный, но ожидаемый entertainment, источник «тихой радости» почитателей, готовых блуждать до бесконечности в лабиринтах постоянных альмодоваровских образов и тем. При том, что от неисчерпаемости режиссерских фантазий и выдумок по-прежнему захватывает дух, трудно избавиться от ощущения их идейной ограниченности. Опрометчиво считать, что кинематограф Педро Альмодовара устаревает, однако вызывает опасение тот факт, что автор словно идет на поводу зрительских ожиданий, выдавая на-гора те художественные ингредиенты, которые по привычке ждет от него публика.

Его провокационные эскапады, направленные некогда против затхлой морали эпохи Франко, «дурного воспитания» пуристов, против культа мачизма и подавления индивидуальных свобод, сегодня утратили первоначальный бунтарский акцент. Они проигрываются на бис, превращаясь из оригинала в пародию на самих себя. «Мовиды» уже нет, остался лишь ее карнавальный отзвук, ёрничание вне контекста, которому Альмодовар пытается теперь дать подчас натужное объяснение. Так

«Кожа, в которой я живу»
La Piel que habito
По роману Тьерри Жонке «Тарантул»
Автор сценария, режиссер **Педро Альмодовар**
Оператор **Хосе Луис Алькайне**
Художники **Антксон Гомес, Карлос Боделон**
Композитор **Альберто Иглесиас**
В ролях: **Антонио Бандерас, Елена Анайя, Мариса Паредес и другие**
El deseo S.A.
Испания
2011

кочующий из фильма в фильм образ самца-насильника претерпел значительную смысловую и эмоциональную трансформацию. Если эпизоды грубых соитий и грязных изнасилований в «Свяжи меня!», «Кике», «Высоких каблуках» и даже в более позднем «Возвращении» вкупе с издевательской насмешкой несли в себе заряд шока, то идентичная сцена в «Коже...» уже только развлекает и веселит. Похотливый мачо в костюме тигра появляется здесь на правах непременного фетиша-талисмана. Он вторгается в дом, полный тайн, выводит из себя его обитателей и устраивает форменный траходром, вызывая хохот в зрительном зале. Этот вставной «оммаж» воинственной неполиткорректности уже не встретит сопротивление цензуры. Гэг потерял критическую направленность, он стал чистой клоунадой. Альмодовар и сам понимает, что в либеральной Испании культ «сильного мужчины» отошел на задний план. Тип брутального бычары он импортирует из Бразилии, страны, свободной от религиозных догм иберийской культуры, жители которой более яростны и безумны в проявлении страсти.

Можно заметить, что оголенность страстей, извлеченная из недр «мыльной» латинской ментальности, вдохновляет Альмодовара уже не так зазывно. Он довольно вяло разматывает сюжетный клубок, теряя не столько меру вкуса, сколько сам вкус к кичевым несуразностям истории. Всегда опьяненный поэтикой вступительных титров, Альмодовар на этот раз остается безучастен к их выразительному буйству. На смену восхитительной безвкусице поп-арта приходит изощренный авангардизм форм. Персонаж Елены Анайи, облаченный в трико телесного цвета, изгибается дугой подобно знаменитой скульптуре Луиз Буржуа «Изгиб истерии». Это уже не просто красивый образ в духе апельсина в разрезе или сердца, сложенного из двух слившихся в экстазе тел. Это уже концептуальный жест, позволяющий извлекать смысловой подтекст из эротической картинки.

Однако постмодернистские забавы в современном киноконтексте давно утратили свою актуальность. Это понимает и сам Альмодовар. Он осознает неумолимый ход времени и так или иначе пытается ему соответствовать. Его последний безупречный фильм носит программное название Volver («Вернуться»). Он был снят в традиции «магического реализма» с отсылками к итальянскому неореализму и Висконти. Хотя и прежде, уже в «Дурном воспитании», Альмодовар начинает переосмысливать, переиначивать свои излюбленные мотивы, приближая их карнавальную стихию к безрадостной реальности. Все его последующие фильмы, сохраняя внешне гламурный вид, полны горечи и отрезвляющего привкуса нуара. Синефил Альмодовар объявляет о начале нового периода в своем творчестве: на смену «комедиям и мелодрамам» приходит увлечение черным фильмом и триллером. Сюжеты позднего Альмодовара все больше походят на вариации его ранних работ. История «Дурного воспитания» апеллирует к «Закону желания». Volver рождается из первоначальной версии сценария «Высоких каблуков».

Казалось бы, что «Кожа, в которой я живу» должна нарушить эту традицию, поскольку является экранизацией романа «Тарантул» Тьерри Жонке. Вот только относиться к этому стоит лишь как к пресловутому маркетинговому ходу, отвлекающему маневру. Альмодовар вовсе не интерпретатор чужих текстов. За всю свою карьеру он лишь однажды обращался к литературному источнику. В «Живой плоти» он воздал должное Рут Ренделл, вдохновившись начальной главой ее одноименного романа. Теперь, ухватившись за Жонке, Альмодовар как будто идет на поводу дразнящих радостей масскульта. Фильм живописуется как история мести, как психологический слэшер, воспевающий секс и садизм. Его фабула о безумном ученом, который в отместку за поруганную честь дочери похищает ее обидчика и перекраивает ему тело, могла бы лечь в основу эксплуатационных B-хорроров Джесса Франко, которыми упивался герой альмадоваровского «Матадора».

Только в случае с «Тарантулом» испанский гений места уподобляется своему персонажу из «Закона желания», который переписывает заново полу-

ченное любовное письмо, потому лишь, что оно звучит не так, как ему хотелось. Альмодовар подчиняет содержание романа логике своего сердца, превращая беллетризованный продукт в предмет авторской исповеди.

«Кожа...» только тогда обнаруживает свою глубину, когда мы забываем о Жонке и переключаемся на Альмодовара. Когда воспринимаем картину как персональное переживание, зашифрованное послание автора о настоящем его мировосприятии.

«Кожа, в которой я живу»

Этот посыл от первого лица очевиден, он лежит на поверхности, заявлен в самом названии фильма — «Кожа, в которой я живу». Действительно, по сюжету это «я» апеллирует к Вере, загадочному транссексуалу в исполнении Елены Анайи, которого насильно держит в заточении злой гений пластической хирургии. Однако повествование ведется не от имени пленника. Рассказчиком является сам Альмодовар, что подсказывает нам искать в заданном персонаже авторские черты. С той лишь оговоркой, что речь здесь идет не о фактологическом сходстве судеб, а об их куда более тесном психофизическом сродстве. На это указывает и тот факт, что, в отличие от книжного образа, персонаж фильма — это жертва мщения, которая не связана с преступлением. Мораль о наказуемости зла здесь трансформируется в идею несправедливости божественного мироустройства.

Маргинальные герои Альмодовара, чьи страдания он разделяет, вынуждены признать необратимость своего положения. Все чаще и чаще они оказываются один на один со своим природным «я». Все меньше и меньше испытывают они иллюзий в безудержном плавании в волнах свободы. Мечты о простом житейском счастье, классической модели семьи становятся недостижимой грезой. Им не суждено быть такими, как все. Выход из экзистенциального тупика видится в способности называть вещи своими именами, в умении жить без утайки, жить открытыми чувствами. Вот почему Вера, питая ненависть к своему тирану, вопреки здравой логике самозабвенно занимается с ним любовью. Так же легко, судя по ироничному намеку в финале, ей предстоит в будущем закрутить роман с подругой-лесбиянкой. Бисексуальное начало позволяет Вере одинаково страстно желать мужчин и женщин. Этот экстравагантный имморализм выглядит у Альмодовара своеобразным утешением за ниспосланные муки, но от него так и веет безысходностью. Вере отказано

в самой банальной интерпретации счастья — в возможности создать традиционную семью.

Мотив семейного очага как недостижимого идеала, призрачной мечты — один из центральных в творчестве Альмодовара. Лишь единожды он создает этот рай для своих героев в одной из лучших своих картин «Свяжи меня!». Двадцать лет спустя он опосредованно возвращается к данному сюжету — мужчина терзает женщину, чтобы заставить ее полюбить себя. И тогда, и теперь мужчину играет Антонио Бандерас. И тогда, и теперь он играет безумца, одер-

«Кожа, в которой я живу»

жимого страстью к женщине и готового завоевать ее сердце от противного — пройти с ней путь от ненависти до любви. Разница лишь в одном. Рикки из «Свяжи меня!» был наивным идеалистом, романтиком, идущим навстречу своей мечте. Доктор Ледгард из «Кожи...» предстает человеком без идеалов. Он уже когда-то воплотил эту мечту в жизнь, а затем утратил ее безвозвратно. Он

коварен и жесток не только в силу поруганных чувств. Он воплощает классический архетип гетеросексуального самца, властного и безжалостного главы семейства, который доминирует над слабыми. Это подчеркивается игрой Антонио Бандераса. Актер в этой роли почти скован и статичен. Он больше рисуется, чем лицедействует. И являет собой разительный контраст с пылким юношей из ранних альмодоваровских шедевров. Режиссер загоняет Бандераса в рамки стилизованной «плохой игры», чтобы тот продемонстрировал негибкость, присущую испанским актерам в образах *macho hidalgo*.

И тем не менее Альмодовар изображает его романтическим персонажем. Взаимоотношения доктора со своей пленницей представляют собой садомазохистскую игру, итогом которой возможна не только смерть, но и любовь. Он превращает воображаемого насильника своей дочери в женщину, тем самым унижая его мужское достоинство, сводя его к нулю. Но, воплощая свой дьявольский план, герой Бандераса реализует и другую идефикс. Жертва принимает черты его погибшей жены и становится объектом желания. Абсурдная ситуация, которая буквально воссоздает альмодоваровский постулат о «желании основать дом, то есть семью, которую строят своими руками, по своему вкусу». За извращенной игрой ума героя «Кожи...» скрывается его тоска по банальностям личной жизни: испанский Франкенштейн созидает своего монстра, чтобы образовать с ним идеальный союз любящих сердец. Так, как это понимает его брутальная душа — через узурпацию и принуждение. Но теперь, в отличие от «Свяжи меня!», утопия брака обречена на поражение. Вера покончит со своим тираном и вырвется из «золотой клетки», вернется в семью, чтобы зажить альтернативной жизнью, не похожей на предыдущее существование.

«Кожа, в которой я живу» может быть представлена и как история об абстрактном поиске любви, о тщетных попытках удержать возле себя любимого человека, даже если для этого приходится встать на путь разрушения. Поэтому каким бы мрачным ни был персонаж Антонио Бандераса, феминист Педро Альмодовар выражает ему свое сочувствие и разделяет с ним невосполнимую боль потерь. Ему знакома эта тоска. Потеряв мать, Альмодовар, оптимист по жизни, так и не смирился с этой утратой.

Отголосок этой травмы слышится в эпилоге истории, когда Вера возвращается в родной дом и встречается с матерью, чтобы признаться в том, что она ее ребенок. Был парень, стал девушкой. Истерзанная мать не может поверить своим глазам и признать в сексапильной красотке своего пропавшего без вести сына. Драматизм этого эксцентричного и чувственного «хэппи энда» подобен эффекту разорванной струны. Когда в одночасье пародия оборачивается драмой, кич — реальностью, а «сериальное мыло» в итоге являет собой эталон авторского кино. Когда смех застревает комом в горле, потому что пауза, которая повисает в воздухе после столь неожиданного признания, разрывает ткань анекдота невыносимым трагизмом бытия.

Альмодовар на правах демиурга возвращает искалеченного фрика в семью не для того, чтобы повеселить публику, а чтобы примерить этот образ на себя, оказаться в коже блудного сына, который мечтает лишь о возвращении домой, о единственном миге обретения неуловимого счастья. Это может длиться мгновение, и только в кино. Но это и есть глоток кислорода, спасающий автора от кризиса чувств и творческой асфиксии. Поэтому каким бы самоигральным и самоповторным произведением ни казалась «Кожа...», важно другое. Искренняя серьезность ее финальной интонации, которая пробивается сквозь броню легкомысленного фарса, говорит об одном: Альмодовар теперь не тот. Чао, паяц!

АНТОН ДОЛИН

Имя собственное

«Елена»
Авторы сценария **Андрей Звягинцев, Олег Негин**
Режиссер **Андрей Звягинцев**
Оператор **Михаил Кричман**
Художник **Андрей Понкратов**
Композитор **Филип Гласс**
В ролях: **Андрей Смирнов, Надежда Маркина, Алексей Розин, Василий Мичков, Игорь Огурцов, Евгения Шевченко, Анна Гуляренко, Елена Лядова**
Non-stop Production
Россия
2011

Просто «Елена». После сложных, броских, вязких «Возвращения» и «Изгнания», в каждом из которых виделась тьма смыслов, теряешься. Лезешь от растерянности в словарь, картотеку, «Википедию». Итак, Елена: греческое имя, в переводе «светоч». Елена Прекрасная — дочь Леды и Зевса-лебедя, яблоко раздора Троянской войны. Елена Равноапостольная — мать Константина и мать византийского христианства. Елена Премудрая из русских сказок, в золотой колеснице, в упряжи шести огненных змеев: кто ее загадку не разгадает, будет смерти предан.

Ничего подобного. Елена Анатольевна, медработник на пенсии, живет то ли женой (штамп в паспорте уже два года), то ли домработницей (и сиделка, и кухарка, и кофе подать) с Владимиром Ивановичем. Богатый чистый старик, около семидесяти, выглядит моложе. По утрам долго бреется, потом в спортзал — пока она по хозяйству. Спят в разных комнатах. Завтракают вместе. Встают рано, ложатся еще до наступления темноты. Любят друг друга, насколько возможно. У Елены Анатольевны сын Сережа, у того жена Таня, сын Санька, плюс младенец, плюс еще один на подходе: живут в предместьях, скудно, на мамину пенсию. У Владимира Ивановича дочь Катя, живет независимо, свободно, отцовскими деньгами не брезгует. Так и существуют. Приблизительно, как все мы.

Сюжет фильма — случай из криминальной хроники, который и не заметишь на газетной полосе (пара абзацев максимум) или в телепередаче (минуты полторы от силы). Жена убила мужа, чтобы присвоить деньги — но не просто так, а ради внука, которого надо было отмазать от армии: добром муж не давал, жадни-

чал, вот и поплатился. Про Елену Анатольевну, впрочем, и не напишут. Дело раскрыто не было, и не заводилось никакого дела, поскольку жена — любящая, муж — в летах, выпил не ту таблетку и заснул вечным сном. Бывает. А квартиру наследники поделили поровну, никто не обижен. Легко отделались, повезло.

Как дно корабля обрастает ракушками, с каждой наградой кинематограф Звягинцева становится тяжелее, неповоротливее, груды трактовок — академических и любительских — не дают продолжить свободное плавание. «Елена» в этом смысле — генеральная уборка. Отказ от притчи в пользу бытовой (сто лет назад сказали бы «мещанской») драмы; тут больше Лескова, чем Толстого с Достоевским. Узнаваемая социальная среда, четко идентифицируемое время и место — Москва, наши дни. Мрачный юмор. Превосходные актерские работы вместо «людей-иероглифов», как в предыдущих двух картинах. Кастинг — необычный, но снайперски точный. Желчный сухарь Андрей Смирнов, злой, замкнутый, трогательный. Стервозная дочь, красавица и умница с пустым взглядом, — Елена Лядова: «гедонистка, блядь... эгоистка, по-вашему», как объясняет Владимир Иванович жене. Алексей Розин, с пивным брюшком и неуверенной ухмылочкой — такого Сережу встретишь в любом московском, а пуще того подмосковном дворе. Саня — восемнадцатилетний Игорь Огурцов, Лёха из «Школы», органично переместившийся в «Елену» (сказать кому вчера, что один и тот же актер объединил вселенные Германики и Звягинцева, — не поверили бы).

Но, конечно, камертон фильма и его центр — Надежда Маркина (Елена), настоящее открытие режиссера. Поражает удивительная пластичность и выразительность актрисы, игравшей на сцене Малой Бронной в спектаклях Сергея Женовача, но в последние годы зарабатывавшей исключительно сериалами. Тяжелые, спокойные черты лица, несуетливого, прячущего эмоции, несут в себе отдельную — внесюжетную — интригу. Возможно, дело тут и в том, как Звягинцев сменил героя. Если «Возвращение» и «Изгнание» — фильмы о фигуре (часто мифической, обманчивой) отца, то в «Елене» отцы слабовольны и инфантильны: Владимир Иванович, растрогавшись остроумными софизмами блудной дочери, отписывает ей все наследство, Сережа зависает у игровой приставки Сани, рубясь наравне с сыном в шумную стрелялку. Это фильм о материнском инстинкте — если угодно, о Матери с большой буквы. А также о женщине как неисследованном ландшафте — в отличие от мужчины, которого Звягинцев наделяет знакомыми, досконально изученными комплексами. Впервые режиссер вплотную приблизился к фигуре, которая была условной и идеализированной в двух предыдущих его картинах.

Изменилось и еще кое-что. Главное событие «Возвращения» и «Изгнания» — смерть, своеобразная травестия христианского чуда: воскрешения в первом случае и непорочного зачатия во втором. В «Елене» это уже не смерть как стихийное бедствие или чистая манифестация небытия, но преднамеренное убийство. Есть и у «Елены» прообраз в Писании. У истоков картины — международный продюсерский проект, цикл фильмов об апокалипсисе. Звягинцев и его сценарист Олег Негин («Изгнание») переосмыслили миф о конце света, поместив армагеддон в душу обычного человека, но в общую канву все равно не встроились, поскольку история с армейским призывом была специфически российской. Тема, однако, осталась. Елена с деньгами убитого мужа приезжает к сыну и выкладывает пачку с празднично розовыми купюрами на стол («Что, настоящие?» — поражается внук, отныне студент). Счастливый Сережа предлагает выпить за упокой души Владимира, сделавшего в жизни «по меньшей мере одно доброе дело». И тут в доме отключается электричество. «Гейм овер», — философски констатирует Саня. От ужаса героиня мертвой хваткой вцепляется в запястье сына. Тот выходит на лестничную клетку проверить пробки, гадая, отключили ли свет во всем доме или во всем квартале. «Во всем мире!» — глумливо орет кто-то с верхнего этажа.

Конец света. Следом за высшей точкой торжества — деньги добыты, ребенок спасен — обрушение в бездну и тьму. Отсюда движение только вниз; перепрыгивая через ступеньки, осчастливленный Саня несется к Витьку и прочим приятелям, посасывающим пивко у подъезда. Хлебнув еще для смелости, пацаны идут через дорогу в рощицу, где у костра сидят такие же четверо, в темных куртках и шапках. Начинается безжалостное мочилово. Кажется, Саня убит — после зверских побоев лежит неподвижно посреди нехоженой тропки. Вдруг мертвец дернул ногой, кашлянул, привстал, а тут с мерзким зудом и свет включился: загорелись прожектора над колючей проволокой грязно-бетонного забора. Не воскрешение Лазаря, а тривиальный пейзаж после битвы, синяки да шишки. Не «да будет свет», а просто электричество дали. И опять иллюзия, будто вокруг светло.

«Елена»

Пренебрежение низкими истинами ради высоких — то, за что Звягинцева открыто и тайно клеймили: ну не бывает в бедном доме таких шелковых простыней, на которых лежит Отец в начале «Возвращения», и что с того, что перед нами оживленное полотно Мантеньи? Алекс в «Изгнании» закрывал глаза рукой, как изгоняемый из Эдема Адам, почтальон приносил Еве письмо, становясь на колено, как благую весть. В «Елене» вектор обратный. Муж героини попадает в больницу с инфарктом, и она тут же бежит в церковь. Будто предвидя последующее развитие событий, не может понять, за здравие ставить свечку или за упокой? А разобравшись, с трудом находит иконы Николая Угодника и Богоматери. Вглядывается в едва различимое изображение, а видит только свое отражение. Больше ничего. Мы же за ее спиной можем разглядеть фреску, на которой Страшный Суд и слева ангелы, а справа — Сатана на троне.

«Последние станут первыми», — цитирует по памяти Елена, вызывая глумливые ремарки мужа, который как раз в эту секунду обдумывает безжалостное завещание: имущество дочурке, верной жене пожизненная рента, приемному внуку — ни шиша, пусть послужит в Вооруженных Силах. С небес помощи не дождешься, рука сама тянется на полку за увесистым томом. Неужто Библия? Ничуть не бывало, медицинский справочник: ага, виагра — пара таблеток, запить свежевыжатым морковным соком, и дело в шляпе. Кто тут последний, кто первый? Другие слова вспоминаются. «Я люблю Володю», — неуверенно, будто защищаясь, говорит Елена на рандеву с Катей. «Ага, до смерти», — моментально парирует та. Шутка, сказанная в проброс в больнице, насчет отключения кислорода, оказывается не такой и смешной.

Вот вам Святая Елена. Жизнь прожита безупречно, во имя других. Но падение происходит совсем незаметно. К тому же моментально. «У отца в сейфе всегда была приличная сумма наличными», — вспоминает, больше для проформы, Катя в кабинете адвоката. «Я проверила, там ничего нет, — быстро отвечает Елена Анатольевна, в сумочке которой те самые деньги лежат в эту минуту. — Ты должна мне верить, Катя». Эта невинная реплика едва ли не самая страшная в фильме: человек требует доверия по привычке, перестав узнавать себя в зеркале. Не по себе ли льет горькие слезы Елена на похоронах Владимира Ивановича на плече чужого генерала-анонима? Уж вряд ли по укокошенному мужу, о котором никто, включая родную дочь, рыдать не будет.

Что мы знаем о ближнем? Рутина не даст ответа на простейшие вопросы. «Овсянка отличная. Какие у тебя планы?» — «Уборка по дому». — «У меня спортзал». — «А твой сын...» — «Я же не учу тебя, как вести себя с твоей дочерью». — «Давай прекратим этот разговор». — «Хорошо, прекратили». Поговорили. Больше и не о чем, и незачем. Стерильность, чистота, покой.

Первый, подчеркнуто длительный кадр картины — ветви дерева, за которыми виднеются окна квартиры. Кто и что за окнами — вечный досужий вопрос. Камера дает моментальный ответ: вот она уже внутри, демонстрирует пустые и именно потому богатые интерьеры (новорусский словарик подсказывает бессмысленное слово «минимализм»). Обитатели жилища — вот тайна за семью печатями! Или нет? Просыпается и встает Елена, открывает дверь соседней спальни, раздвигает шторы, впускает свет, будит супруга: теперь можно разглядеть и его. А вот дальше хода нет.

Непроницаемость иконописного лика Константина Лавроненко в «Возвращении» или Марии Бонневи в «Изгнании» сменяется бытовыми гримасами людей, настолько привычных друг другу, что видеть попросту разучились. Сказка «Елена Премудрая», кстати, о мимикрии. О том, как хитроумный солдат прятался от кровожадной невесты под обличьем комара и та его не нашла. Елена Анатольевна спряталась еще лучше. Поди разгляди под церемонностью каждодневного ритуала умысел убийцы. У Женовача, кстати, Маркина играла Регану: в начале проникновенно говорила о «заветном свитке сердца своего», а потом свиток постепенно разматывался, открывая нежданные способности — отца выгнать со двора, у сестры отбить любовника...

Главный фокус — в том, чтобы замаскироваться от самого себя. Чтобы искренне оскорбиться на подозрение тебя в том, в чем ты на самом деле повинен. Раздвигаются шторы, двери спальни, дверцы лифта, будто занавес, снова и снова открывая невидимому зрительному залу человека-актера. Она вошла в роль заботливой жены (об этом Катя — циничная, но зоркая — говорит вполне открыто), он — в роль строгого главы семейства. Даже вахлак Сережа соберет волю в кулак и выйдет в комнату с балкона, где давным-давно курит и попивает пиво: пришло время сыграть послушного сына, иначе в следующий раз мама может пенсию и не привезти. Сама мама причесывается у зеркала: трельяж возвращает ей сразу три отражения, все разные. Выбирай любое лицо на свой вкус.

Пока Владимир Иванович отдает богу душу в комнате неподалеку, Елена Анатольевна ждет — и впервые камера скользит по стене, увешанной семейными фотографиями, официальной документацией семейного счастья, уюта и покоя. Может, истинное «я» — где-то тут, на остановленных картинках (Звягинцев — фетишист старых фотографий)? Елена смотрит пристально, как никогда до того, на одну старую карточку — это она сама, с неузнаваемой улыбкой, стоит на тропке посреди рощицы. Медленное, завороженное укрупнение кадра. Это последняя попытка, до того как непоправимое состоится, увидеть себя настоящую, а главное, уговорить себя, убедить: это — я, а не то испуганное существо, что сидит сейчас у стены и слушает предсмертный хрип за стеной. Своеобразный спиритический сеанс, вызывание духа, которого давно уж нет. Не выдержав рандеву с самой собой, Елена закрывает глаза.

Погоня за миражным «я» сродни толкованию имен, в которых якобы заключено все: судьба, характер, предназначение. Для предыдущих фильмов режиссера ничего важнее нет: в «Возвращении» Отец называет сына Иваном, никак не Ваней, в «Изгнании» девочка возражает против прозвища Зайка, напоминая, что ее зовут Ева (уж, конечно, не случайно). Так вроде и тут. Елена — светоч; так, значит, правильно поступила, избавилась от назойливой темной кляксы во имя будущего света. Владимир — миром владеющий, точнее не придумаешь. Спускаемся на поколение ниже: Катерина — чистая или непорочная; как-то не верится. Сергей — высокочтимый; тут уж явно злой сарказм. Где смысл или хотя бы умысел? «Смысла, папа, вообще никакого не существует», — говорит Катя отцу в больнице, и тот меланхолично парирует: «Глядя на тебя, я тоже иногда так думаю...» Юнца зовут Саня — значит, Александр (как герой «Изгнания»), по-гречески, защитник. Защитник? Поэтому он лупит руками и ногами незнакомого гопника, пока тот не забил чуть ли не насмерть его самого? Пожалуй, и удивляться нечему, что младший брат Сани вовсе безымянен. Грядут и новые, тоже без имен. Им имена ни к чему.

Связь между знаком и смыслом разорвана и невосстановима. «Елена» — картина о трагедии двоемирия. И по горизонтали, и по вертикали. Родители руководствуются принципами, верят в карму и предназначение, в грех и наказание за грех (или хотя бы в отсутствие должного наказания). Дети беспечны и безнравственны, они — профессиональные иждивенцы, убежденные паразиты: недаром плебей Сережа в присвоенной квартире покойного Владимира Ивановича уже мысленно меняет планировку, будучи абсолютно уверенным, что найдет общий язык с аристократкой Катей. («Как будем дербанить хату?» — деловито спрашивает та на приеме у юриста, сразу после смерти отца.) Так же разомкнуты нищие и богатые. У первых нет ничего — и им нечего терять. По логике «Трехгрошовой оперы» они желают сперва набить животы и только потом вспомнят о морали. Вторые самодостаточны настолько, что перестали упиваться властью, их беспечность граничит с саморазрушением. «Гнилое семя», — устало констатирует Катя. Бедные агрессивно плодовиты. Богатые осознанно бесплодны. Переворот неизбежен.

Концептуальная асоциальность предыдущих картин Звягинцева обретает интересный поворот в «Елене»: здесь четко обозначенное социальное лицо — удобная маска, за которой человек может спрятать собственное ничто-

жество, мелочность, слабость, подлость. В мрачной пародии на хэппи энд семья Сережи вселяется в «хату» Владимира Ивановича, но ни революцией, ни даже эволюцией это не назовешь. Скорее, дарвинистская неизбежность — выживание сильнейшего вида, который через поколение-другое ослабнет в благоприобретенном комфорте и уступит следующим, более зубастым. Сережа плюет с балкона своей панельной клетки, уставившись взглядом в ровно такой же дом напротив, — от лени, скуки, бесперспективности, которая переживается не как драма, но как участь. Заселившись на новую жилплощадь, Саня так же медленно, со смаком плюет с другого балкона, не в пример более шикарного. Это другой плевок, плевок превосходства, ведь внизу гоняют в футбол существа низшего порядка — беззаботные и бесправные гастарбайтеры. Их рабская вереница появлялась на экране и раньше, переходя дорогу

«Елена»

перед чистеньким Audi Владимира Ивановича. Тот их вовсе не заметил, как муравьев. Высокомерие губительно, от него вымерли римские патриции. А Саня с Сережей — переходное звено в пищевой цепи. Им не западло плюнуть на тех, кто ниже. Иначе и не осознаешь, что поднялся на ступень выше.

Все неизменно: не пирамида, но карусель. Круг земной. О чем и для чего делать фильм на подобном материале? Ответ, опять же, в названии. Между отцами и детьми, между нищими и богатыми, как Елена Спартанская между троянцами и ахейцами, — она, Елена. Только она проживает за неполные два часа экранного действия подлинную эволюцию. Лишь она отправляется в путь и достигает конечной остановки. И ее дорога воскрешает в скучном столичном чаду древнюю трагедию, с неизбывным противоречием чувства и долга, — как Кшиштоф Кесьлёвский вытаскивал из житейских анекдотов социалистической Польши Моисеевы заповеди.

Правда, в версии Звягинцева побеждает не долг (супружеский), а чувства (родственные), и трагизм не в патетической гибели героини, а в ее финальном благополучии: наказание — в безнаказанности. Если «Елена» и трагедия, то маленькая.

Из парадиза остоженских переулков Елена спускается в Ад — даже, пожалуй, не христианский, а античный Аид: туда попадают не за грехи, а только потому, что не повезло родиться на Олимпе. Сначала предусмотрительно заходит в сберкассу, взять пенсию (налог Харону за перевозку), потом в автобусе — до электрички, на громыхающем поезде — подальше от центра, от цивилизации, к неухоженным и грязным окраинным чащобам, среди которых, как развалины сказочных замков, возвышаются типовые башни новостроек, а рядом, как адские печи, дымятся трубы безвестных заводов. Там-то конец света наступает регулярно, все привыкли. Как уже было сказано, физическое преодоление дистанции не имеет серьезного значения: важен внутренний путь — не самопознания и успокоения, но разрушения. Путь вниз, с кисельных берегов внутренней Остоженки — к инфернальным рубежам внутреннего Бирюлева.

Это, конечно, и путь самого режиссера. От вылизанных интерьеров условного и комфортного обиталища, от евростандарта и евроремонта, уютно спрятанного за крепостной стеной элитного жилья (и элитного кино), к разрисованным стенам грязного подъезда, к захламленной тесной кухне, где предметов так много, что они сливаются в единую массу, и ни один невозможно выделить, превратив в выразительный символ. От неторопливого перфекционизма камеры Михаила Кричмана, привычного по прежним фильмам Звягинцева, к гнетущему хаосу камеры «ручной», трясущейся от ужаса, движущейся след в след за командой подростков, которые идут бить себе подобных — без причины и цели, просто потому, что правил нет и человек человеку — зверь. По пути в загробный мир, куда теперь Елена-убийца прописалась навсегда (на Остоженке ли ей жить, в Бирюлеве, разницы нет), из окна электрички она видит белую лошадь, сбитую поездом. Единственный на весь фильм отчетливый символ — будто прощание режиссера с миром возвышенных многозначных образов, из которого он отважно шагнул в современную Москву. Лошадь, животное-тотем Тарковского, испустила дух; теперь, если за кадром каркнет ворона, ни зритель, ни персонаж, ни, возможно, сам автор не поймут — знак это или случайный шум.

«Елена» — первый фильм Звягинцева, в котором звук писался синхронно, чтобы реальность все время присутствовала и в кадре, и за его пределами. Место действия — не заповедные леса и озера, как в «Возвращении», не идиллическая сельская местность, как в «Изгнании»: услышать молчание, насладиться тишиной нереально. Гул в ушах нарастает, и уже невозможно понять — расплачиваемся ли мы глухотой за неведомые грехи, или глухота нам выгодна, чтобы не слышать чего-то невыносимого.

В России нет гражданского общества, но есть общность, подчас незаметная. Ее обеспечивает тот самый гул, единый на всех: телевизор, малень-

кий передатчик лжи в каждой квартире. Контрапункт и невольный иронический комментарий к истории Елены — телевизионный фон, не замолкающий и обеспечивающий каждому из персонажей идеального безответного собеседника (для Сани место телевизора занимает игровая приставка — разница невелика). Елена Анатольевна смотрит двух Малаховых, про салатики и тестирование сортов колбасы, Владимир Иванович — футбол, Таня с Сережей — ток-шоу о семейных неурядицах и романтических отношениях, Катя в первой версии сценария смотрела умствования Славоя Жижека. В фильм лекции словенского философа не поместились, оно и к лучшему: ведь в случайных филиппиках телеведущих при желании легко расслышать все, что угодно. «Вы еще поплачете за все, что вы сделали, и ты тоже ответишь за все. Я желаю вам счастья. Мне очень хочется, чтобы все было хорошо!» — вдохновенно пророчествует Малахов. Молитвенно сложив руки, какая-то дурочка с экрана приговаривает: «Господи, господи, господи, иди ко мне, иди ко мне», — мольбу о счастье или прощении? Смысла нет, и смысл — повсюду.

Каждый выбирает свой канал, каждый составляет свой саундтрек. Владимир Иванович выезжает из тьмы на свет, с подземной парковки на улицу, щелкая по закладкам на радиоприемнике: новости на «Эхе Москвы» — неинтересно, хоры Баха — скучно, а вот какой-то блюз симпатичный, а тут и оперная ария. Меж тем, неслышный для него, за кадром звучит суровый закадровый лейтмотив из Третьей симфонии Филипа Гласса. Минималистский мотив закольцован, короткие рубленые сегменты повторяются, напряжение подспудно нагнетается, все громче и громче — пока бодрый пенсионер наворачивает километры по беговой дорожке, пока плавает туда-сюда в бассейне, от стенки к стенке, обеспечивая изношенному организму иллюзию движения и не подозревая, как близка финишная прямая. Этот же мотив сопровождает Елену в ее пути из центра к окраине, от мужа к детям и внукам, от комфорта к кошмару. То, как мелодия смикширована со скрежетом рельсов и грохотом общественного транспорта, с объявлениями на платформе и криком зазывал в электричке, очень точно передает соотношение трагического сюжета картины с ее социальным фоном. Шум мешает слышать мелодию, но заглушить ее не способен.

Как многие наши соотечественники журили Звягинцева за умозрительные притчи, так они же начали превозносить за внезапно проявленную чуткость к современности — и трактовать «Елену», каждый по-своему, то как едва ли не марксистский манифест о классовой борьбе, то как актуальный спор с классической идеей русского гуманизма о высоте души «маленького человека»... А кино-то не об этом. Оно — о тайне человека, грозной и непостижимой, как смысл его имени. Вот женщина, простая на вид, чистая, дружелюбная, милая. Кто скрыт за ее глазами? Елена Прекрасная, повод для страшной войны; Елена Премудрая, разгадать загадки которой не под силу и Ивану-царевичу; Елена Равноапостольная, раскопавшая в горе мусора Гроб Господень; а возможно, твоя смерть, сварившая с утра отличную овсянку, а теперь подмешавшая яду в свежевыжатый сок. Просто Елена.

К О М М Е Н Т А Р И И

СЕРГЕЙ МЕДВЕДЕВ

Фанерное счастье

ЭМИГРАЦИЯ КАК НАЦИОНАЛЬНАЯ ИДЕЯ

Я, кажется, нашел национальную идею. Она заложена в анекдоте про собрание колхозников, которое решает, что делать с неожиданно полученной прибылью. Предложений масса, но все ждут слова авторитета, деда Михалыча. Дед долго молчит и наконец изрекает: «Фанэру купить». «Как фанеру, зачем фанеру?» «Купить фанэру, построить ероплан и улететь из этого колхоза к такой-то матери».

Русской национальной идеей является эмиграция, и символ ее — та самая фанера. Фанерный «ероплан», фанерный чемодан, фанерный пролет над Парижем, фанерный двух-, а то и трехбедренный (от слова bedroom) домик в колониальном стиле в предместьях Милуоки — американские стенки, как известно, непрочные, кулаком прошибешь.

Эмиграция бывает разная: для кого-то внутренняя — в разговоры о Хайдеггере в котельных и дворницких в блаженные 70-е, для кого-то духовная — Беловодье для староверов или ашрам для кришнаитов, а для кого-то жидкая: самая популярная форма русской эмиграции — это водка, нирвана отечественного розлива, легкая дорога в небытие.

Но настоящая эмиграция — это, конечно, отъезд, отрыв от корней, пересечение священной границы державы. Эмигрант в России всегда был больше, чем эмигрант: эмиграция — это экзистенциальный выбор, бесповоротное решение, гражданский и политический акт. Веками выехать из России было невозможно вообще, по определению. Люди могли попасть за границу, лишь рискуя жизнью. Немецкий путешественник Шлезингер писал в конце XVI века: «Если бы ныне в России нашелся кто-то, имеющий охоту посетить чужие страны, то ему бы этого не позволили, а, пожалуй, еще бы пригрозили кнутом. Есть даже примеры, что получили кнута и были сосланы в Сибирь те люди, которые настаивали на выезде и не хотели отказаться от своего намерения». Были, конечно, беглецы — князь Курбский, первопечатник Федоров. А когда при Годунове впервые были отправлены во Францию и Англию на учебу восемнадцать человек, то ни один — ни один — из них не вернулся.

Позже выезд за границу был возможен только по монаршему дозволению. Как там, у псевдо-Хармса, когда Пушкин у царя просился за границу? «Не пу-

щу. Вот вернется Тютчев, вернется Гоголь, тогда поедешь». К XIX веку массово уезжали только инородцы и иноверцы: поляки, башкиры, кавказские мусульмане, старообрядцы — для «коренного» русского эмиграция по-прежнему приравнивалась к преступлению. За эти века и сформировалось наше напряженно-параноидальное отношение к эмиграции не как к утилитарному, а как к тяжелому моральному выбору и в конечном счете к предательству: «родину не выбирают».

Но вот грянул XX век, и все поменялось. Эмиграция сделалась русской профессией. В мире появился новый культурный типаж — русский Эмигрант, и он встал в один ряд с британским Полковником, французским Бонвиваном, американским Коммивояжером и немецким Солдафоном. К образу парижского таксиста из столбовых дворян добавились тоскующий русский писатель («Ностальгия» Тарковского) и советский еврей-программист (тоже, впрочем, «русский» в глазах иностранцев). Словно в отместку за невыездные века российской истории, эмиграция стала одной из основных тем в разговорах и размышлениях образованного сословия — даже для тех, кто никуда не собирался и не имел никаких альтернативных исторических родин. Тема эмиграции стала одной из форм национального самоопределения: как у других стран собственная идентичность осознается через оппозицию «мы» и они», так в России она выявляется через «ехать» или «не ехать» — русский вариант гамлетовской дилеммы.

Эмиграция решает вопрос об идентичности раз и навсегда. Уехав, русский человек удивительно быстро мимикрирует под новое окружение; мы чемпионы мира по утрате идентичности за рубежом. Это эмигранты первой волны хранили портреты царя, семейные реликвии, классический язык и мечту о России. С каждой новой волной размывание русской культуры за рубежом шло все стремительнее — где русские кварталы на манер китайских (не считать же таковым совково-местечковый Брайтон Бич), где русские праздники на манер Дня св. Патрика, где русские рестораны на манер пиццерий? Где, наконец, сети взаимопомощи, которые существуют практически у всех диаспор, кроме нашей? В эмиграции с русских быстро слетает вся общинность и соборность, зато вылезают не менее русские свойства, такие как разобщенность и зависть. Интересно, что и связь с родиной быстро слабеет: русские почти не шлют денег домой, подобно грузинам или молдаванам, у нас нет института щедрого «американского дядюшки», как у поляков или сицилийцев. «Русский мир» — это официозный фантом, пропагандистский симулякр власти и церкви, со съездами в Кремле под благовест колоколов.

В 90-е глагол «ехать» превратился в паническое «валить». Уехали все, кто хотел. В начале нулевых некоторые из них, подобно автору этих строк, вернулись, привлеченные новыми возможностями, динамикой, шансом на самореализацию. Но сегодня маятник снова резко качнулся в сторону отъезда. Причем если в 90-е отъезд часто был бегством людей из разных социальных слоев — ехали на любую работу за любые деньги, от сбора клубники в Испании до преподавания русского в Бразилии, — то сегодня эмиграция превращается в продуманное стратегическое действие. Едут люди состоявшиеся, люди с целями и средствами, едет тот самый инновационный, модернизационный и креативный класс, которого тщетно взыскуют наши власти и который не удержать никакими Стрелками и Сколковым. Нынешняя эмиграция из России становится пугающе качественной. В моем окружении уезжают лучшие студенты и выпускники (те, что послабее, идут на теплые места в «Газпром» и госструктуры), друзья-бизнесмены отправляют детей в школы Англии и Швейцарии и сами понемногу выводят бизнес в том же направлении. Как выразился Тиньков в своем блоге, «бизнес сидит на чемоданах». Пока я пишу эти строки, на сайте Финам FM идет опрос на тему «хотели бы вы уехать из России». Более 60 процентов говорят, что уже эмигрировали или уедут при первой возможности, еще 12 процентов отправили бы туда детей, и только 24 процента считают, что «здесь мой дом». Эмиграция овладевает умами

и снова становится национальной идеей. Это диагноз сегодняшней России и приговор нынешней власти.

Впрочем, власть сама у нас эмигрантская. Причем это не бывшие эмигранты, вроде балтийских президентов Вайры Вике-Фрейберги, Тоомаса Ильвеса или Валдаса Адамкуса, вернувшихся с Запада на историческую родину. Наши сегодняшние правители — это будущие эмигранты на манер Лужкова, люди с мироощущением временщиков, для которых Россия — зона свободной охоты, пространство для извлечения ренты. Все, что нужно сказать про нашу элиту, гениально сформулировал Збигнев Бжезинский: «Если пятьсот миллиардов долларов российской элиты хранится в американских банках, то вы определитесь, чья это элита, наша или ваша». И в этом смысле не так далеки от истины оказались наши патриоты с их гневными филиппиками по поводу «вашингтонского обкома»: какая разница, вашингтонский обком или цюрихский Минфин, главное, что деньги, дома, дети и само будущее элиты экстерриториальны и не связаны с Россией.

Получается замкнутый круг. Наверху воруют, чтобы уехать. Средний класс уезжает, чтобы не участвовать и не видеть этого воровства — в последнее время люди все чаще мотивируют отъезд моральной деградацией общества и стыдом за свою страну. Но если уедут все, то — по старому еврейскому анекдоту — «кто же останется в лавке»?

Очень не хочется отвечать горькой розановской цитатой из «Апокалипсиса нашего времени»: «Остался подлый народ». Потому что идея о «подлом народе» — сугубо эмигрантская, проекция сознания русского образованного класса, который вот уже триста лет воюет на два фронта — либо с государством, либо с собственным народом, а чаще с ними обоими. И эмиграция — это признание собственного поражения в этой неравной борьбе. Я пока сдаваться не готов. Лавку закрывать еще рано.

ЦЕНТР ТЯЖЕСТИ

ЛЕВ КАРАХАН

Русское «поле»

Мой старый друг опять начал собираться, и опять звучат до боли знакомые кодовые слова: «Надо ехать!» Откуда и куда? Конкретный маршрут особого значения не имеет.

Суть в отношениях с шестой (или теперь уже восьмой?) частью суши, на которой мы родились, унаследовав от предков или, может быть, от самой этой *суши* болезненную к ней привязанность. И как ни назови эту привязанность — «русский патриотизм» или «русский космополитизм» (включая «безродный»), — под оболочкой непримиримых терминов одна и та же географическая зависимость души.

С тех пор когда в конце 80-х мой друг уезжал в прошлый раз, в его гражданском статусе многое изменилось. Тогда он отправлялся в Америку, как Колумб в Индию, не понимая толком, что найдет, — в никуда. Лишь бы свалить. Теперь, в соответствии с негласной международной табелью о рангах, он вполне может считаться гражданином мира. Синий американский паспорт-вездеход у него есть. Есть и недвижимость на французской Ривьере. Наверное, он даже купит один убыточный пляж, который хочет сделать рентабельным. Сын от первого брака занимается фэшн-фотографией в Германии. Дочь от второго — сыграла на телеканале HBO русскую любовницу американского резидента в Пакистане. А младшая — от новой жены — пока еще только учится и каждый год вместе с мамой проводит лето в трилингвальной школе в Англии.

Мой друг давно вырос из эмигрантских штанишек, и река его жизни не потечет вспять, если он переедет в свой дом на Лазурном берегу или на съемную квартиру в Лондоне, сдав экспатам две жилплощади, которые накопились у него в Москве. Но только «надо ехать» он почему-то, как и прежде, произносит с особым дерзновенным чувством, явно превосходящим по силе простую бытовую озабоченность переездом. Римейк — двадцать лет спустя, — похоже, дается ему с не меньшим трудом, чем первая попытка. В респектабельном чемоданном настроении моего упакованного друга опять словно какая-то скрытая неуверенность в самой возможности сдвинуться с места. По-моему, столько же этой самой неуверенности и в недавнем безбашенном выкрике начинающего эмигранта с Facebook: «Надо валить отсюда хоть тушкой, хоть чучелком».

«А с платформы говорят: — Это город Ленинград». В том-то все и дело, что уехать можно и свалить можно, и гражданином мира почувствовать себя можно, но только не скрыться — ни за третьим, ни за четвертым морем, ни в тридевятом, ни в тридесятом царстве. Где-то, может быть, затаились и живут образцовые «невозвращенцы», которым удалось отвалить с концами. Однако более известны случаи, когда и в третьем поколении возникают рецидивы-подвисания, как, скажем, у знаменитой английской актрисы Хелен Миррен, которая вдруг начала шастать по русской глубинке и даже нашла в придорожной канаве старый могильный камень с родового погоста Мироновых (Миррен).

А если без сантиментов, то есть в русском эмигрантстве, в сравнении, к примеру, с китайским, турецким или мексиканским, и в самом деле что-то отчаянное, безысходное, какой-то трудно преодолимый возвратный рефлекс, бесконечное покачивание туда-сюда на невидимых ремнях, почти как в знаменитом новозеландском bungee jumping.

И никакие даже самые крутые «другие берега» не могут избыть до конца напряжение русского гравитационного поля — то есть необъятного и действительно уникального в земных масштабах пространства, которое, похоже, и провоцирует в сознании прибавку особого русского тяготения к общеземному.

Русское «поле», конечно же, не только удерживает. Сила его действия вполне сопоставима с силой выездного ему противодействия. Смельчаки и пассионарии, которые, очертя голову, тщатся уехать навсегда, лишь путь прокладывают. С послаблением границ выяснилось, что и в замшелых российских домоседах, в молчаливом большинстве, присутствует, живет, до поры до времени латентно, беспокойная эмигрантская «палочка Коха». Что такое этот яростный и жадный российский туризм, как не самовакцинация населения, вполне готового в тестовом режиме «хоть тушкой, хоть чучелком» валить отсюда на все четыре стороны, испытывая неумолимую русскую гравитацию на прочность?

Хотя, почему только в тестовом режиме? Статистика утверждает, что за последние три года из России уехали 1 миллион 250 тысяч человек, еще 50 процентов мечтают уехать, 63 процента — отправить детей за границу. Если так и дальше пойдет, то скоро местных в России вообще почти не останется. Но, с другой-то стороны, где статистика, которая фиксирует возвратные движения — тех, кто живет «туда-сюда», на два дома, тех, кто в благоприятный момент готов вернуться на свою сданную до поры до времени в аренду жилплощадь? Волны русской эмиграции на то и волны, чтобы откатываться обратно. И, честно говоря, плохо представляю себе сто лет российского одиночества в окружении китайцев с вьетнамцами и узбеков с таджиками на освобожденных эмигрантами местах. Скорее готов поверить в то, что наш новый двуглавый имперский орел Путин-Медведев все-таки выпустит из своих когтей Ходорковского, а «правая» прохоровская альтернатива со всеми ё-мобилями и «снобами» в конце концов приведет к чему-то фундаментальному и произведет в России чудовищное столпотворение «возвращенцев».

Русская эмиграция всегда была по преимуществу эмиграцией с мыслью о возвращении. И даже обвальный отъезд никогда не свидетельствовал об оскудении русского притяжения как такового. Отчаянная готовность к отрыву, прыжку всегда возрастала под гнетом неблагоприятных обстоятельств — будь то большевистский террор, сталинские репрессии, брежневский застой или ельцинский «беспредел». Но все преходящее из области геополитики со временем неизменно отступало перед астрономической *геофизикой* самой российской территории, земли, почвы (кому как больше нравится). И, думаю, будет отступать впредь, если только Дальний Восток вместе с Курилами не отойдет к Китаю, Сибирь не объявит себя республикой, а автономии не разбегутся кто куда, уравняв просторы Московии с просторами, скажем, Люксембурга или, на худой конец, Албании.

Нас притягивает то, от чего мы отталкиваемся. И это не культура, как часто кажется. Культуру как раз берут с собой, поддерживают и передают из поколения в поколение. В виде транспортабельных своих объектов она вполне способна и в автономном режиме воспроизводить культурную среду. За бортом эмиграции остается не культура, а именно бесконечная (даже после всех постсоветских изъятий), неподвластная разуму земля — сколько ни бери щепотками на память, с собой не увезешь. Она-то и отпугивает, и притягивает своими размерами. Не случайно среди русских ностальгических символов лидирует не какое-нибудь там «сугубо русское животное» выхухоль, но образы *почвенные:* изможденная цитированием есенинская «береза» или пока еще не увядший вконец цветаевский куст «особенно рябины».

Лирика опосредует физику, и сколько бы ни было моральной суеты по поводу вечно актуальной в России проблемы «ехать — не ехать», закон русского тяготения, похоже, действует с той же неотвратимой силой, что и ньютоновский закон тяготения всемирного.

В своей объективности русская гравитация, кажется, способна демистифицировать даже некоторые неразрешимые загадки русской души. Скажем, загадочный русский патриотизм. Неимоверно форсируя без того мощное притяжение, этот патриотизм, вероятно, и становится таким сверхтяжеловесным, словно Россия расположена не на Земле, а на Юпитере. Более понятным, как защитная реакция на экстремальное притяжение, является и традиционное высокомерие отечественного космополитизма.

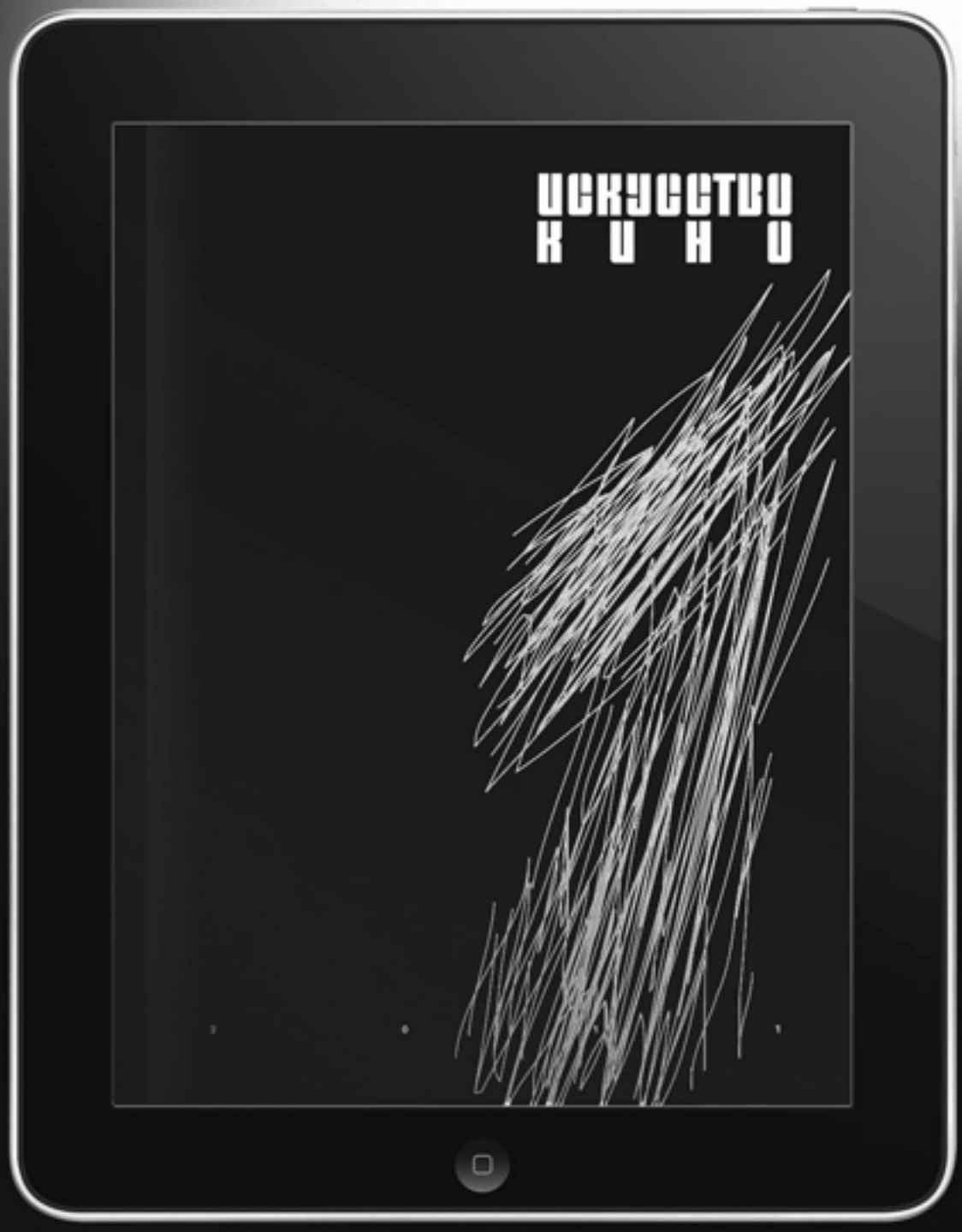
Русская гравитация может объяснить также и многие изощренные частные стратегии в отношениях с «большой землей». Толерантная модель этих отношений обнаружится, например, в сбалансированной фразе русско-американского культуролога Владимира Паперного: «Мне нравится здесь часто бывать, но, в принципе, сейчас абсолютно не важно, где ты живешь или работаешь». А вот недавнее высказывание русско-голландской писательницы Марины Палей — это, скорее, гравитационный невроз: «Генерация одних прохиндеев сменилась другой, деньги перекочевали из одних карманов в другие. То есть в целом, как это ни тривиально звучит, ничего не изменилось. Но мой эгоизм самым бесстыдным образом рад этой неизменности. Ведь я получаю, по сути, невозможное: возвращение в мое детство и юность».

По-моему, только гомерическими проявлениями подсознания, стремящегося противопоставить русской гравитации нечто соответствующее материальному благосостоянию, можно объяснить и такие удивительные затеи наших прославленных олигархов, как, например, оснащение самой большой в мире частной яхты противоракетным комплексом или особняка в английском графстве Суррей — гигантским подземным бункером с месячным запасом жизнеобеспечения. Понятно же, что не от длинной руки Москвы с ее «точечным ударом» ледоруба, уколом зонтика и радиоактивным плутонием парни из списка Forbes ракетами и бункерами защищаются.

...Не знаю, что решит мой старый друг: уедет он или нет. А если уедет, то на сколько; вернется ли он вообще когда-нибудь. Но, думаю, даже уехав навсегда, при всякой нашей встрече (теперь это не сложно) он обязательно будет, как и прежде, убеждать меня в необходимости своего отъезда — как будто так никуда и не уехал.

НАСТОЯЩЕЕ КИНО

В НОВОМ ФОРМАТЕ

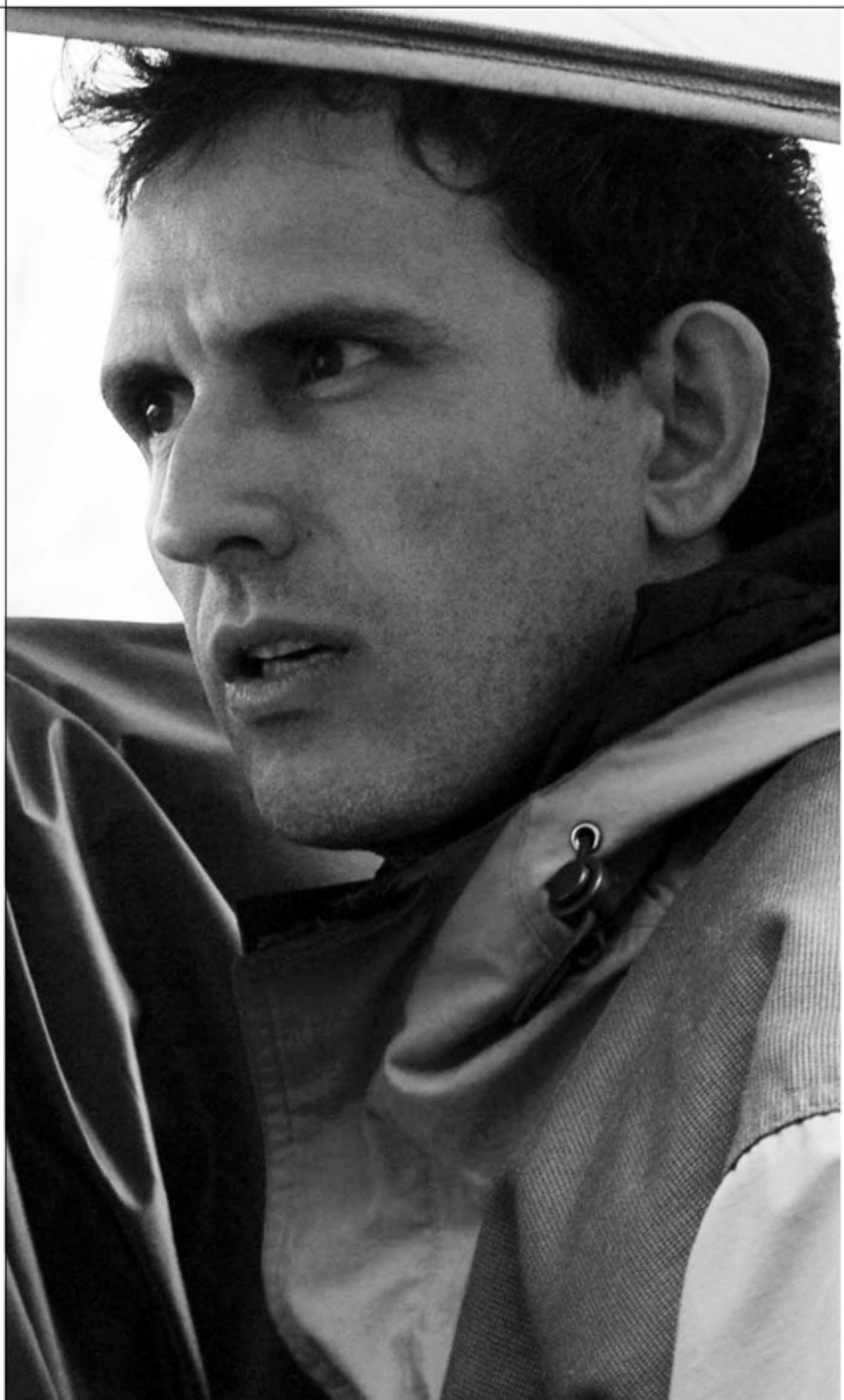


СВЕЖИЙ НОМЕР ЖУРНАЛА ЕЖЕМЕСЯЧНО ПО ЭЛЕКТРОННОЙ ПОЧТЕ

Оформите электронную подписку на нашем сайте и читайте «Искусство кино» в новом формате на iPad и других электронных устройствах

www.kinoart.ru

И М Е Н А



Микеланджело
Фраммартино

АНТОН ДОЛИН

Молчание козлят

Калабрия — область на юге Италии, «носок сапога»; площадь — пятнадцать тысяч квадратных километров, население — два миллиона человек. Она омывается двумя морями, имеет холмистый ландшафт, живет за счет агрокультуры и рыболовства. Жители Калабрии, которых в античности называли бруттами, пережили греческое, римское и византийское владычество, грабежи пиратов и нашествия викингов, потом же стали подданными Королевства Обеих Сицилий, а впоследствии — Неаполитанского королевства. Предки Микеланджело Фраммартино, миланского художника и архитектора по образованию, родом из Калабрии — туда он и поехал снимать сначала свой первый фильм «Дар» (2003), а потом нашумевший «Четырежды» (2010), одно из самых необычных кинематографических произведений XXI века.

Любой фильм — путешествие; заявляя об этом, мы неизбежно вступаем на территорию банального. Территорию, отнюдь не чуждую Фраммартино. Более того: там, где этнография могла быть спасательным кругом, подменяя оригинальность художественного языка, он выбирает нейтральную, а точнее, всеобщую, универсально-банальную фактуру. Старый пастух пасет коз, козленок отбивается от стада, деревенские жители рубят дерево для каких-то праздничных забав, а угольщики заготавливают уголь — и важно ли, что такие методы его заготовки сохранились только в отдаленных калабрийских уголках? Разбираться в этом даже самому внимательному зрителю так же неинтересно, как в породах показанных на экране коз. Жизнь, смерть. Природа, человек. Времена года. Проще простого, и слов не нужно никаких (их и нет, чего не замечаешь: это не прием, а естественное развитие фильма, не требующего ни реплик, ни титров).

Кинематограф Фраммартино вообще — сплошное вычитание. Минус музыка. Минус бюджет. Минус психологический бэкграунд. Минус профессиональные актеры. Наконец, минус сюжет: считать ли сюжетом зарисовку о жизни и смерти совершенно незначительного субъекта или даже объекта (а как еще обозвать козленка или дерево)? Нет в нем даже того медитативного эстетства, которое заставляет синефилов превозносить до небес статичные и подчас содержательно скудные ленты «классиков нового столетия». Где надо, кадр статичен, в других эпизодах динамичен. Патетика, быт и юмор незаметно сменяют друг друга в рамках одного плана, а режиссер хранит нейтралитет, не указывая публике на «должные» эмоции. Минус назидательность, таким образом, да и минус идея. Чего ни хватишься, ничего нет. А что остается? Провал в ту точку, где время смыкается с пространством, архаика с современностью, вечное — с сиюминутным. Собственно, как в архитектуре.

Материализация смутной метафоры «подвешенное время» явлена в первых же кадрах «Дара»: в домике старика, как в любом калабрийском деревенском доме, снедь хранится в подвешенной к потолку корзине (очевидно, подальше от мышей). Из первородной тьмы неосвещенного жилища еще до того, как явится человек — он же герой, — родится мерное движение корзины. Как маятника. Оно откроет фильм, оно же закроет: старик ушел из жизни, а корзина все качается.

Главные персонажи Фраммартино не случайно сплошь старцы: «Дар» дает целую галерею колоритных типажей деревенских старожилов, в более отчетливом и экономном «Четырежды» их двое — пастух и уборщица в церкви. Старик, конечно, не смерть из средневековой аллегории, а зримый образ безвременья; указание на протяженность жизни, ее близость к концу и в то же время незавершенность. В той же промежуточной фазе, кажется, застыла цивилизация, и трудно, если не невозможно, отличить прошедшее от будущего. Обломками давно ушедшей, будто инопланетной цивилизации в «Даре» выглядят остовы кораблей на пляжах или грузовиков в горах архаичной Калабрии. Чудесными и пугающими посланиями из космоса для героя становятся случайно к нему попадающие порнографическая картинка и мобильный телефон. Он не знает, да и боится спросить, как ими пользоваться, и просто пугливо наблюдает за артефактами, доставшимися как непрошеные дары от инопланетян, от их пикника на обочине. В «Четырежды» уже нет нарочитого сюрреализма «Дара». Мир сливается в единое целое, где грузовичок угольщиков перевозит римских легионеров, и нет нужды разбираться в том, сон ли это, комический прием или вполне рядовая бытовая сценка из жизни деревни, ежегодно разыгрывающей на своих площадях и улицах вечный спектакль Страстей Христовых.

Антон Долин. Вы по образованию и первой профессии — архитектор. Как вас занесло так далеко от урбанистических джунглей в деревенскую Калабрию?

Микеланджело Фраммартино. В архитектуре меня всегда интересовало освоение не пространства, но времени. Когда работаешь над проектом какого-то здания на протяжении долгого периода, ты отдаешь себе отчет в том, что у него будет жизнь и после тебя: какие-то люди будут его населять, использовать по-своему… Как раз это роднит архитектуру с кинематографом. Сначала работаешь над фильмом, а потом появляются зрители и находят ему свое применение! Этика и эстетика времени в архитектуре для меня более достойный предмет исследования, чем теория и практика урбанизма. Именно поэтому после обучения архитектуре и до кинематографа я занялся интерактивными видеоинсталляциями. Для меня это промежуточный шаг, ведь в инсталляциях есть движущиеся кадры, как в кино, но есть и проектирование пространства галереи, в которой выставлена инсталляция. В итоге все превратилось в проблему выстраивания отношений между образом и пространством, в пространстве же задействован помимо прочего и зритель, или пользователь. И так я дошел до кино, где также очень важны взаимоотношения между фильмом и зрителем; для меня же самого важнее всего взаимодействие между пространством и изображением. Я учитываю не только то, что снимаю, но и условия, в которых публика будет оценивать плод моих усилий. Какой зал, будет ли там темно, как будут расставлены кресла… Можно сказать, что кино для меня — тоже разновидность инсталляции.

Антон Долин. Можно ли сказать, что кино для вас — способ проникновения не только в пространство, но и во время? В архаику, в миф?

Микеланджело Фраммартино. Трудно ответить на этот вопрос. В моем дебютном фильме «Дар» присутствовала подобная тема — столкновение двух временных измерений: архаики, свойственной этому странному месту, деревенской Калабрии, с современностью, представленной такими объектами, как порнографическая фотография и мобильный телефон. В «Четырежды» время будто приостановлено, оно неопределенно.

Антон Долин. Однако присутствует ритуальная процессия — Христа снова распинают на Голгофе, как когда-то, но теперь это происходит в условиях

современной калабрийской деревушки. Что это? Отрицание времени как такового?

Микеланджело Фраммартино. Миф не принадлежит конкретному времени, он бесконечно повторяется. Но не могу сказать, что я заранее планировал эти вещи. Многого и сам не понимаешь во время работы над фильмом, а анализировать начинаешь лишь постфактум.

Антон Долин. Насколько для вас важна Калабрия? Могло ли действие ваших фильмов разворачиваться где-то еще?

Микеланджело Фраммартино. Я не родился в Калабрии, я всю жизнь провел в Милане, но моя семья происходит из Калабрии — и обращение именно к этому региону и конкретно к местности Каулония, с которой связана история моего рода, было принципиально важным. Я провел там немало времени в детстве. Пожалуй, все восприятие пространства у меня было сформировано именно там и тогда, а не в Милане. Калабрия помогла мне перейти от архитектуры к кинематографу. Вообще, мои фильмы — истории очень личные. К тому же я люблю такое кино, которое идет от конкретных мест, а не от концепций. С другой стороны, многие сцены снимались в местах, где я раньше никогда не был, та же сцена с ритуальной процессией, к примеру. И проникновение в незнакомое пространство мне тоже не мешало.

«Дар» — кино, в котором безмолвность еще создает впечатление затемненности, неясности, сменившейся в «Четырежды» абсолютной прозрачностью. В главной роли — дед режиссера, Анджело Фраммартино: безымянный (как и прочие персонажи) старик в начале картины хоронит собаку, с тем чтобы

в финале организовать собственные похороны. В промежутке происходит немало всего — в частности, размеренную жизнь глухой калабрийской деревушки нарушает появление объекта желания, молодой и слегка аутичной девицы легкого поведения, которое предвещает явление в доме героя двух посторонних объектов, забытых рабочими, порноснимка и мобильника. Но драма сломанной коммуникации как отсутствия речи, так и неотвеченного звонка и драма подавленного либидо отступают перед спектаклем смерти. Он обставлен с изобретательностью, которой позавидуют сценографы барочных театров: понаблюдав за незаметными и бесславными смертями собаки и кур, старик, по-видимому, решает взять свою в собственные руки. Все те же рабочие роют могилу, старик туда ложится, а сложный механизм приводится в действие: из продырявленной бочки вытекает вода, бочка падает, ручной каток катится со склона и хоронит деда заживо.

Комическая церемонность человека в вопросах смерти исследуется и в «Четырежды». Дряхлый пастух регулярно навещает деревенскую церковь, где за бутылку молока выкупает у уборщицы пакетик с подобранной в храме пылью. Размешав ее в стакане воды, пастух выпивает зелье на ночь: он верит, что так излечится от тяжелого кашля. Магия действует, но не в ту сторону — присев в поле по большой нужде, старик случайно роняет пакетик, а спохватившись, не успевает добыть новый, поскольку церковь уже закрыта на ночь, наутро он отдает концы. Для контраста Фраммартино переключает внимание на козленка, рожденного в момент похорон пастуха. Не сумев преодолеть канаву по пути на пастбище, он теряется в лесу и умирает там тихо, покорно, незаметно; еще благороднее судьба пихты, которую срубают для своих забав люди, и тем более угля, рожденного на свет в очистительном огне лишь для того, чтобы снова истаять уже окончательно в печах деревенских жителей. Отсюда название фильма: четыре жизни, четыре смерти, в соответствии с концепцией Пифагора, по которой каждое бытие проходит стадии человека, животного, растения и минерала.

Первая новелла занимает больше получаса экранного времени, вторая — меньше двадцати, третья — пятнадцать, последняя — десять. Но дело тут, боже упаси, не в преимуществах людей перед животными, растениями или минералами, а в том, как все проще доказывается с каждым следующим разом теорема смерти. То же соотношение материала с объемом его освоения можно наблюдать в рассказе Льва Толстого «Три смерти», возможного первоисточника «Четырежды»: две трети текста занимает мучительная смерть барыни, всего треть этого объема — быстрая смерть ямщика и в полтора раза меньше — незаметная гибель дерева, срубленного для креста на могилу. Кстати, эта новелла тоже поделена на четыре, а не на три, как подсказывает название, части. И комментарий, данный к ней Писаревым, в полной мере может быть применен и к фильму Фраммартино. «Он проследил борьбу между жизнью и смертью сначала на разных степенях общественного развития, а потом в двух различных царствах природы. Чем ниже спускался он, тем глуше был протест жизни, тем молчаливее совершалась борьба, так что, наконец, в последнем эскизе наблюдатель сомневается даже в существовании подобной борьбы и не знает, к чему отнести ту впечатлительность, которою художник наделил растительную природу, — к области ли действительности или к творческой фантазии поэта, отыскивающего в природе отражение или подобие человеческого духа».

К противостоянию метафизики и физиологии смерти Толстой обращался еще не раз — например, в финале «Холстомера», где сопоставление смертей человека и животного позволяло показать контраст с особенной наглядностью. Зазор между самосознанием человека, не позволяющим принять неизбежность кончины, и животной болью умирающего тела в «Смерти Ивана Ильича» несет характер манифеста. Интересно, что этой повестью вдохновлялся румын Кристи Пую в своей выдающейся «Смерти господина Лазареску», а Фраммартино включил в список своих любимых фильмов еще одну кар-

тину Пую, мало кому понравившуюся «Аврору» (фильм уже не просто о смерти, а об убийстве). Фраммартино и Пую роднит редкая целомудренность в вопросах визуализации смерти, переходящая из разряда этического постулата в целую философию.

Пастух из «Четырежды», как и Лазареску, жив до тех пор, пока его видит камера, его смерть остается за кадром. Козленок у дерева встречает наступа-

Микеланджело Фраммартино

ющие сумерки, его глаза закрыты; в следующем кадре мы видим уже не осень, а снежную зиму, от животного не осталось и следа — особо чувствительные зрители даже могут вообразить, что пастух опомнился и его спас. Когда рубят дерево, Фраммартино фиксирует наш взгляд на его кроне, не показывая ни дровосеков, ни последующий процесс превращения пихты в голый ствол для ярмарочных развлечений. Последний фрагмент, посвященный углю, делает процесс смерти бесконечно длящимся, замкнутым на самом себе. Поленья из распиленного дерева превращаются в топливо, то идет в топку и развоплощается в дым из труб — и можно ли с уверенностью сказать, что на любом из этих этапов уголь был жив, а на следующем — мертв? То же — с деревом, судьба которого продолжается и посмертно...

Первородная темнота в «Четырежды» маркирует не конец жизни, а переходный период, промежуточную фазу между жизнями. Гроб с пастухом упаковывают в кладбищенскую нишу, показанную изнутри, камень закрывает доступ к свету — наступает тьма, которая монтируется с кадром рождения козленка: последняя чернота оказывается первой мглой, слепотой младенца, которому только предстоит родиться. Точно так же, когда поленья, последние фрагменты срубленной и распиленной пихты, еще хранящие ее индивидуальность, «помнящие» погибшее дерево, скрываются за хворостом и торфом, чтобы развоплотиться в угли, в наступающей темноте слышны мерные удары лопаты угольщика, утрамбовывающего поверхность древесного могильника: как пульсация чего-то вечно живого, как биение сердца. Сразу становится ясно, почему фильму не нужна музыка: она не позволила бы услышать этот глухой стук, без которого нет непрерывности жизни и времени.

Парадоксальным образом получается, что фильм о четырех смертях на самом деле о том, что никакой смерти нет. Или есть, но тогда она не событие, не рубеж, не финал, а процесс, изнурительно длительный и обыденный. Как жизнь. Именно здесь, а не в подробных наблюдениях за бытом пастухов, проявляется документальная природа этого в высшей степени художественного фильма.

Антон Долин. «Четырежды» называют то игровым, то документальным фильмом. А для вас существует эта граница? Или вы ее игнорируете?

Микеланджело Фраммартино. Я не знаю, документальный это фильм или нет. Понятия не имею. Тем более не знаю, где проходит граница. Одни сцены были тщательно сконструированы и срежиссированы, будучи расписанными по малейшим движениям, как хореография. Другие контролировать было невозможно — например, эпизоды со стадом коз! Таким образом, весь фильм являет собой конфликт между стремлением человека подчинить мир своей воле и явлениями, которые человек подчинить не может при всем желании. Тех же коз в кино снимают крайне редко, а мне, для того чтобы понять, как это делать, пришлось провести в хлевах много месяцев… Кончилось тем, что козы диктовали мне, как снимать кино, а не я им.

Антон Долин. Главный этический вопрос документального кино — невозможность снимать страдания и смерть. Оба ваших фильма затрагивают именно эту тему. Не поэтому ли вы все-таки дрейфуете от неигрового кино к игровому?

Микеланджело Фраммартино. Ни пастух, ни козленок на самом деле не погибли! Получается, я снимал все-таки игровое кино. В «Четырежды» есть очень длинный эпизод, который длится целых девять минут: его мы готовили безумно долго, но когда была дана команда «мотор!», все происходило спонтанно. В действие вступали законы природы — сила притяжения, движение сотен коз, выходящих из загона, лай собаки… Тут ярчайшим образом проявился конфликт подготовки и режиссуры с явлениями, не поддающимися контролю. Однако «Четырежды» — фильм, при работе над которым мне интереснее всего было то, что вовсе не попадало в объектив камеры и, соответственно, на экран. Ведь это, по сути, фильм не о старике, козленке и дереве, а об одной душе, которая путешествует по миру, переселяясь из одного тела в другое. Главный герой картины — невидимый дух. А раз герой невидим, то различие между документальным и игровым вовсе теряет значение.

Антон Долин. Насколько для вас важен сценарий? Существует ли он вообще до съемок, если многие события вы не в состоянии ни предсказать, ни контролировать?

Микеланджело Фраммартино. Поиск натуры «Четырежды» длился больше двух лет. Я работал на стройке с каменщиками, ходил по полям с пастухами и даже оставался с животными один на один, фотографируя их. В результате возникла груда материала — фотографии, видеозаписи и рисунки. Записывая словами то, что у тебя в голове, ты трансформируешь идею и историю, а здесь были собраны только визуальные образы — нечто вроде гигантского сториборда. Подготовка очень помогла! Я снимал фильм не на цифровое видео, а на пленку. Пленка стоит довольно дорого, но я лишнего не расходовал: проведя так много времени с козами, я научился предсказывать их настроение, предугадывать направление их движения, провоцировать их на какое-то конкретное поведение.

Антон Долин. А слова — они больше не нужны? Это возврат к немому кино или выход на новый уровень кинематографа, где слова отменяются?

Микеланджело Фраммартино. Весь мой фильм — поиск равновесия между человеком и всем остальным, из чего состоит этот мир. Раньше человек всегда был центром вселенной — на это указывало даже построение кадра. А мне интереснее возможность сделать главными героями, например, предметы: от человека я двигаюсь в сторону животных, растений и минералов. Эта эволюция показана не только на уровне изображения, но и при помощи звука: поначалу еще слышны какие-то обрывки слов, но постепенно они исчезают за ненадобностью. Звуки природы не менее важны. Слова — это сильный инструмент, направляю-

щий восприятие зрителя и влияющий на него; то же самое можно сказать о закадровой музыке, которая порой бывает по отношению к зрителю довольно жестока. Я избегаю и музыки, и слов, чтобы влиять на публику как можно меньше. Для меня это слишком конкретные способы выражения мыслей или эмоций; я предпочитаю использовать другие инструменты.

Кинематограф Фраммартино — последовательное оспаривание и даже опровержение антропоцентризма. В одном из самых блистательных эпизодов «Дара» камера наблюдает в просвет между домами (поле зрения нарочито и концептуально ограничено) праздничное шествие с разодетыми жителями деревни и музыкантами, которое на поверку оказывается похоронной процессией: вне контекста невозможно отличить радость от скорби, любую из эмоций заслоняет ритуал как таковой. В том же фильме старуха и женщина помоложе проводят над девицей легкого поведения обряд, который, по-видимому, должен помочь ей избавиться от демона, искушающего плоть, — разумеется, без толку. Это, как и «лечение» старика из «Четырежды», не меняет ничего и не спасает никого, превращаясь в бессодержательный, хоть и многозначительный ритуал.

Девятиминутная виртуозная сцена с процессией и собакой — кульминация «Четырежды». Единым планом показано шествие ряженых, торжественно следующих по узкой дороге между домом пастуха и загоном для коз, который бдительно охраняет пастуший пес. Легионеры, плакальщицы, зеваки, человек в белом рубище с крестом на плече; для собаки они все едины, они все — нарушители ее пространства. Когда один из солдат пытается отогнать животное в сторону, камера следует за ним и будто случайно пропускает важнейшее событие (вернее, его имитацию) — поднесение плата Вероники к лицу Спасителя. Непрерывный взгляд возвращается к процессии, она идет мимо дома к горе, на которой уже воздвигнуто два креста, и возвращается вновь. Собака, избавившись от людей, подбегает к грузовичку, поставленному на пригорке, вытаскивает зубами камень из-под заднего колеса, машина катится назад и разбивает забор, за которым находятся козы; те разбредаются по площади, образуя собственную процессию, следующую в обратном направлении, чем люди. Будто спохватившись и вспомнив о шествии, камера разворачивается на сто восемьдесят градусов, и мы видим, что на этот раз, наблюдая за фокусами пастушьего пса и его рогатых подопечных, мы пропустили самое главное: собственно распятие.

Но это и понятно, ведь настоящие Страсти в эти самые мгновения происходили за закрытыми окнами дома, мимо которого следовали участники процессии: там проживал свои последние минуты старый пастух. Непрерывность как бы пижонского восьмиминутного эпизода призвана показать не только ироническое сосуществование опустошенного ритуала и подлинного, пусть незаметного страдания, но и глобальный релятивизм бытия. Трагедия умирающего пастуха, комические приключения собаки и торжественное шествие всех остальных, не замечающих эти локальные драмы, синхронизированы во времени и помещены в единое пространство перекрестка. Так же несколькими днями раньше смертельно больной старик равнодушно идет по лесу, не думая о судьбах деревьев, выгоняет из загона коз, не размышляя об их переживаниях, или собирает в поле улиток, которых приносит домой к ужину; в углу кухни тихо горят угли, которым спустя час экранного времени предстоит занять место пастуха в нарративной структуре фильма.

Улитки выползают из кастрюли, куда их собрал старик, расползаются по кухне, но человек, даже дряхлый и слабый, все же сильнее и быстрее: он собирает их обратно, придавливает камнем, завязывает полотенцем, очевидно, воплощая для них такую же неодолимую и невидимую силу судьбы, которой для него самого становится неодолимый кашель. Но вот пастух умирает в своей постели, а вокруг бродят козы, вышедшие из сломанного загона, и равнодушно наблюдают за его безмолвной агонией — а одна из коз забирается на

«Четырежды»

стол и сбрасывает на пол пресловутую кастрюлю; улитки расползаются вновь, все-таки одержав победу над волей человека. Присев в поле по нужде, пастух пытается смахнуть с лица случайного муравья — и никак не может: разница масштабов позволяет насекомому беспрепятственно продолжить путешествие по морщинистому ландшафту. Старик встает на ноги, выронив пакетик со снадобьем. Кулек свернут из странички, вырванной из журнала Grazia, и чьи-то прекрасные глаза и губы остаются брошенными среди жухлых трав, нелепые в своем совершенстве, а всепобеждающие муравьи копошатся под бумагой, создавая иллюзию жизни на фрагменте вырванного из контекста модельного лица.

Все зависит от точки зрения, от выбранного ракурса. Старик не замечает деревья и угли, он равнодушен к муравьям или улиткам, а в следующей новелле — о козленке — камера ни разу не фиксируется на лицах людей, козам удобнее разглядывать их сапоги. Когда же внимание переключается на пихту, люди сами становятся крохотными неразличимыми муравьями — в буквальном смысле, кадр с мурашкой, ползущей по стволу в начале этого повествовательного сегмента, позже отзывается эпизодом с едва различимым чемпионом деревенского праздника, вскарабкавшимся почти на самую верхушку того же дерева.

С другой стороны, и человек обращается в дерево: терпеливо дожидаясь порции «лекарства» в церкви, пастух застывает рядом с деревянными статуями святых, как равный среди равных. Речь здесь, конечно, не о приравнивании больного старика к христианским чудотворцам и мученикам: скорее, о равенстве всех субстанций и материй. Так же и в козленке, единственном белом существе в стаде серых и пятнистых коз, можно при желании усмотреть метафору Христа (козленок, агнец — какая разница?), но смерть его нелепа, случайна и незаметна, а жертвенности в ней ровно столько же, сколько в любой другой. Здесь цвет — не символ, а, скорее уж, указание на индивидуальность, право на которую Фраммартино дает и животному, и растению. Впрочем, и человеку тоже. Недаром в момент незамеченной утери пакетика с заветным лекарством старый пастух будто случайно подбирает в лесу колоколец, оброненный одной из коз, кладет его в карман да так и забывает, продолжая до самой (впрочем,

весьма близкой) смерти ходить, позвякивая, будто скотина божья на учете у вышних сил. И этот едва слышный звон отзывается боем церковных колоколов, разносящимся над деревней: то ли предвещая праздник, то ли провожая кого-то в последний путь, то ли попросту отбивая время.

Антон Долин. Как вы проводите кастинг? Сложнее отбирать людей или животных? Или деревья?
Микеланджело Фраммартино. Красивый вопрос! Раньше я над ним не задумывался. Но сейчас, хорошенько поразмыслив, прихожу к выводу, что найти пастуха было сравнительно легко. А вот отыскать правильное дерево, один вид которого моментально бы показывал, что перед нами — главный герой повествования, гораздо сложнее. Нам пришлось много раз подниматься в горы, чтобы его найти. И крайне трудно было отобрать собаку, которая выдержала и сыграла бы ту самую девятиминутную сцену.
Антон Долин. Кто из двух артистов двух ваших картин показал больше актерских способностей — пастух из «Четырежды» или ваш дедушка, сыгравший роль старика в «Даре»?
Микеланджело Фраммартино. Дед играл больше, чем пастух Пеппино, но я тут ни при чем: мой дед — актер по своей природе! Ему я дольше объяснял, что, как и почему надо играть. Мой дед — интересный человек, на протяжении жизни он успел поработать портным, сторожем водонапорной башни и сторожем в школе. А Пеппино и так пастух, и играл он пастуха. Он в «Четырежды» — некое воплощение человеческой натуры: ему только и надо было, что ходить, садиться, ложиться, вставать. Дед же делал более конкретные вещи, поскольку его роль больше похожа на обычную роль в обычном фильме.
Антон Долин. Вы заявили, что «Четырежды» — политический фильм. Объяснитесь.
Микеланджело Фраммартино. Вы, наверное, знаете, что у нас в Италии в последние несколько лет довольно специфическая политическая обстановка. В частности, это касается контроля правительства над всеми визуальными образами, которые люди видят в кино или по телевидению. Благодаря этому Берлускони и пришел к власти, и это всем известно — по меньшей мере, в Италии. Образ в Италии априори не свободен. Если ты предоставляешь зрителю долгожданную свободу и он сам может выбирать, на что смотреть в кадре, ты делаешь политическое кино! «Четырежды» — фильм не для зрителя-покупателя, а для зрителя-

«Четырежды»

гражданина, на которого таким образом возлагается особая ответственность, ответственность выбора.

Антон Долин. Вы собираетесь снимать полнометражную анимацию о ребенке, взрослеющем в Италии недавнего прошлого. Какое отношение этот проект имеет к вашим предыдущим работам? Или это принципиальный шаг в сторону?

Микеланджело Фраммартино. Сейчас на стене моего кабинета, из которого я с вами говорю, висят несколько рисунков — и это подготовительные работы для моего нового фильма. Вы правы, анимация — странный проект для такого режиссера, как я. Замысел возник в период вынужденного простоя в съемках «Четырежды» — это был способ переключиться на что-то новое, отказавшись от традиционной кинокамеры. Онтология рисунка принципиально иная, чем онтология игрового или неигрового кино. Именно поэтому я до сих пор вообще не уверен, что доделаю этот мультфильм.

Первый кадр «Четырежды» — построенная угольщиками конструкция, загадочная и будто магическая; ее утилитарный смысл пока ускользает от нас (в действительности даже в Калабрии мало кто сегодня заготавливает древесный уголь по этому старинному рецепту). Своеобразный мавзолей, будто древний могильник, отчасти скрыт за тканью, натянутой на забор — будто загон для коз, который будет явлен зрителю чуть позже, или даже театральный занавес, а может, и кулисы, за которыми готовится к выходу на сцену главный герой фильма. Кто он?

С 1960-х годов подобные конструкции, называемые «иглу», из всевозможных природных и искусственных материалов строил классик итальянского arte povera Марио Мерц[1]. Шалаши, обиталища, хранилища, жертвенники — их

[1] Параллель, впервые отмеченная критиком Марией Кувшиновой.

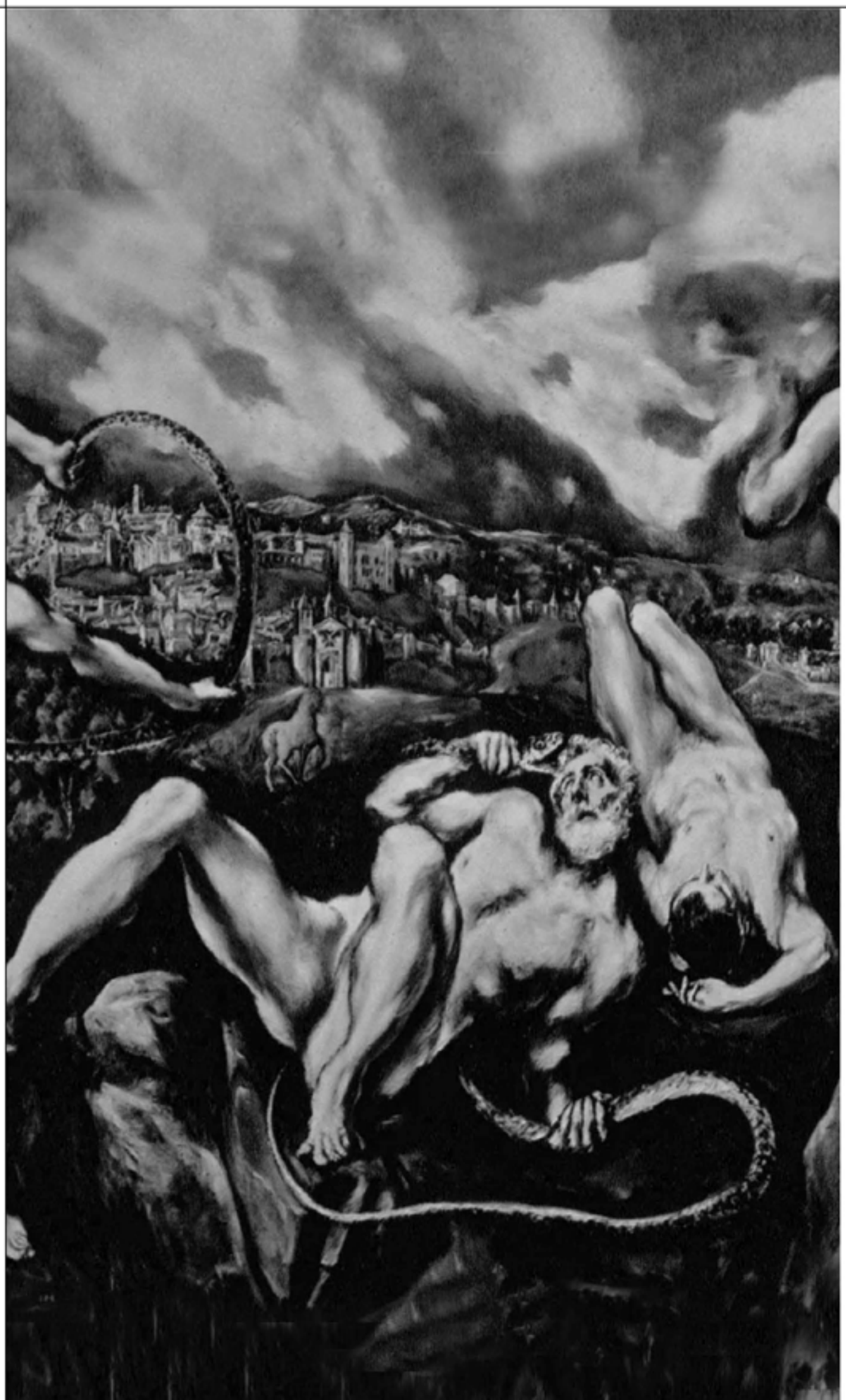
трактовали по-разному. Объединяло их одно: помещение для чего-то становилось самоценным, внешняя оболочка подменяла собой содержимое, подставляемое критиком или любым другим наблюдателем по желанию. Вместо статуи предлагался самоценный постамент, рамка картины сама становилась картиной, напоминая о практике tromp d'œil, «обмана зрения». Фильмы Фраммартино — такой же обман зрения, в котором вся многозначительность отдается на откуп более или менее интеллектуальной публике: если же среди эстетов вдруг окажутся калабрийский пастух или десятилетний ребенок, они поймут увиденное не хуже. А каждый персонаж этих фильмов — своеобразное иглу: не столько действующее лицо, сколько оболочка для невидимого героя, переходящего из тела пастуха в тело козленка, или собаки, или муравья, дерева, угля... Недаром в череде бренных оболочек встречаются и улитки, являющие нераздельное единство дома и обитателя, панциря и моллюска.

Фраммартино не занимается критикой христианской доктрины, он не настаивает ни на одной из возможных альтернатив, будь то язычество, анимизм, пантеизм, атеизм или теория реинкарнации: переселение душ отдано на откуп зрителю, который неминуемо будет искать связь и смысл. Почему бы нет: можно прочесть любые мысли и эмоции в нечеловеческом взгляде козы, обращенном к небу. По небу плывут облака, любование которыми для Фраммартино отнюдь не самоценная красивость, не «перебивка» между планами, а прямое указание на постоянное присутствие субстанции, за неимением лучшего называемой словом «дух», или «душа». Ее трудное, постепенное, поступательное формирование (чтобы не сказать «производство») и есть главный сюжет «Четырежды».

Человек перерождается в животное, животное удобряет собой корни дерева, дерево обращается в уголь, уголь греет жилище человека, обращаясь в дым, уходящий в небо, — дым стелется по горам и лесам, возвещая о чем-то, наверное, новом и, скорее всего, радостном: недаром дым тут всегда белый, будто из ватиканской трубы в момент избрания понтифика. А дальше — в небо, к облакам, или в воздух, которым мы дышим, чтобы обратиться в пыль, которую кто-то соберет веником и пересыплет в пакетик, а потом размешает с водой и выпьет, истово веруя в святость этого целебного снадобья. Цикл завершен; осталось увидеть в нем смысл, а для этого разглядеть невидимое, становящееся различимым в луче кинематографического света, как церковная пыль вдруг является взору под солнечным лучом.

Таков удел человека: быть печью, в которой что-то сгорает, рождая этот самый дым, эту пыль — мельчайшие частицы. Быть домом для невидимого. Запускать механизм, который будет работать и после тебя — так дети в «Даре» играют в мяч, ускользающий из их рук и самостоятельно катящийся через всю деревню, построенную на горе: сверху — вниз. Сама жизнь в этом мире не что иное, как трудный подъем по горному склону, который день за днем осуществляет старик со своим посохом; смерть — неуклонное движение по тому же склону вниз. Отношения верхнего и нижнего, возвышенного и приземленного определяют географию фильмов Фраммартино. Если в «Даре» он еще изредка выходит к открытому и ровному пространству моря, то действие «Четырежды» все сконцентрировано между низинами и горами, позволяя камере — и взгляду — постоянно путешествовать с небес на землю и обратно, меняя масштаб, теряя людей из виду и приближаясь к ним так, чтобы различимыми стали даже поры на коже. Так в музее мы вглядываемся в шедевр «бедного искусства», пытаясь разглядеть за простейшим объектом вселенскую истину, или в чужой далекой деревне где-нибудь на юге Италии, заблудившись в обескураживающе живописном пейзаже, пытаемся спросить дорогу у встречного пастуха, который наверняка нас не поймет.

Перевод интервью Ольги Гринкруг



Эль Греко.
«Лаокоон»
(фрагмент).
1610

АНДРЕЙ ФОМЕНКО

Лаокоон: новый, исправленный

АВАНГАРД И КИЧ: ПЕРСПЕКТИВЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ

Я хотел бы предпослать этому эссе что-то вроде визуального эпиграфа. Это ранняя, конца 70-х годов, работа современного фотографа Хироси Сугимото из серии «Кинотеатры». Как и всякое произведение (пост)концептуального искусства, она требует хотя бы короткого комментария. Для создания этой работы Сугимото установил камеру в кинозале во время демонстрации фильма, так что экран пришелся на середину кадра, и снимал его с очень долгой выдержкой, практически равной продолжительности фильма. Отраженного света оказалось достаточно, чтобы на негативе четко проявились очертания интерьера. Но сам экран, разумеется, оказался засвечен и превратился в ровный белый прямоугольник. Таким образом, попытка «сфотографировать» фильм привела к его исчезновению; перенесение фильма в медиум картины (а фотография выполняет здесь функцию картины — статичного изображения) попросту его стерло. Эту работу можно рассматривать с разных точек зрения, но меня в данном случае интересует лишь то, что в ней тематизируется граница, разделяющая две медиальные сферы — кино и искусство.

Можно эту границу попросту игнорировать. Такова позиция *философии* (в широком смысле этого слова). Для философа, который обращается за примерами к тому или иному виду искусства, обычно не существует принципиальной разницы между ними. Он может с одинаковым успехом искать подтверждение своих теорий в сфере живописи, литературы, театра или кино. В отличие от философа, критик более восприимчив к медиальной специфике искусства; для него форма отнюдь не является нейтральным носителем интересующего его содержания, которое, в свою очередь, служит иллюстрацией общего тезиса. Поэтому, переходя от одного медиума к другому — скажем, от изобразительного искусства к кино, как в моем случае, — он остро ощущает смену дискурсивного режима. Другими словами, тот стиль и метод письма, который он усвоил и адаптировал, рассуждая об искусстве, оказывается непригодным в случае с кино. Или, еще проще и точнее: он начинает писать по-другому. Происходит это почти спонтанно: критик приспосабливается к предмету описания и вырабатывает подходящий метаязык. Но он не может не ощущать принципиальную разницу между двумя режимами письма, источник которой в конечном счете заключается в различии теоретических и психологических установок в отношении этих двух способов выражения — искусства и кино. А поскольку профессиональная привычка выработала в нем склонность к концептуализации подобного рода ощущений, то он может сделать их основанием теории. Мои дальнейшие рассуждения основываются на предположении, что описанное

мною впечатление является не моей индивидуальной особенностью, а отражением общей ситуации; что речь идет не о персональной, а об институциональной разнице установок. Цель же моя состоит в том, чтобы показать, что эта разница имеет характер исторический, то есть не сводится к вневременному формальному, медиальному различию, о котором писали Лессинг и формалисты.

Хироси Сугимото. Кинотеатр U.A. Walker, Нью-Йорк. 1978

Основная идея очень проста. В наши дни критик, пишущий об искусстве, не видит в нем ничего, кроме искусства, то есть искусственно сконструированной знаковой системы. Его внимание сосредоточено на структурных особенностях этой системы, и даже если он рассматривает ее как явление идеологическое, заключающее в себе то или иное содержание (психологическое или социально-историческое, индивидуальное или коллективное, сознательное или бессознательное), то делает он это не иначе, как опираясь на эти структурные особенности. Одним словом, современный художественный критик является формалистом *par excellence*. Он давно понял, что так называемые «сюжет» или «содержание» суть элементы формы, а форма в свою очередь — содержательна.

Другое дело — кино. Когда пишешь о фильме, то рассуждаешь о событиях, персонажах, их действиях и мотивировках этих действий — как будто речь идет о «настоящей жизни». В отношении кино существует натуралистическая или миметическая установка, которую не искоренили формалистические теории киноязыка, пытавшиеся привнести в рассуждения о кино ту же степень абстракции, что и в рассуждения об искусстве. Я бы, конечно, предположил, что все дело в моей личной наивности, но примерно так рассуждают все, кто пишет о кино, — достаточно заглянуть в тематические журналы. И даже теоретики кино испытывают явные затруднения в использовании методологиче-

ского аппарата, основанного на формалистической и постформалистической традиции[1].

Между тем в прежние эпохи люди — включая профессиональных критиков — рассуждали об изобразительном искусстве точно так же, как сегодня они рассуждают о кино. Почитайте тексты Бодлера, а еще лучше Дидро. И эти выдающиеся авторы, и их менее известные современники обескураживают нас тем, что рассуждают о холстах и бронзах так, будто речь идет о живых людях, реальных вещах, подлинных ландшафтах. Они пытаются проникнуть в мысли и чувства героев, словно те существуют на самом деле. Они пишут об их моральных качествах и психологических состояниях. Дидро стилизует свои размышления о пейзажах Клода-Жозефа Верне под путевые заметки, предлагая читателю забыть о том, что перед ним прямоугольный и плоский кусок холста, покрытый красками, и представить написанный на этом холсте пейзаж как реальное место, где он, критик, побывал, причем в сопровождении компаньона[2].

Иначе говоря, живопись когда-то воспринималась так же, как сегодня кинофильм. Впоследствии наше отношение к ней значительно трансформировалось — в основном под влиянием модернизма. В итоге все мы стали одновременно формалистами и концептуалистами в отношении искусства — причем отношение это распространяется на *все* изобразительное искусство, в том числе созданное до эпохи модернизма. Для нас нет принципиальной разницы между картиной Веласкеса и картиной Поллока (и та и другая интересуют нас исключительно своими живописными, «пластическими» качествами), между «Клятвой Горациев» и инсталляцией Ханса Хааке (и та и другая — концептуальные конструкции, требующие для своего понимания апелляции к контексту — классицизма в одном случае, политически ангажированного концептуализма — в другом). Во всяком случае, эта разница едва ли многим больше той, что есть между картиной Поллока и картиной Фрэнка Стеллы (тоже абстрактной), или инсталляцией Хааке и инсталляцией Кристиана Болтански.

Дело в том, что изобразительное искусство домодернистской эпохи выполняло функции, которые впоследствии перешли к другим видам искусства. Картина Рембрандта, или Шардена, или Жерико — это не только кар-

---

[1] Михаил Ямпольский в предисловии к одной из относительно недавних книг предлагает отказаться от теории киноязыка, аналогичного языку литературного текста, равно как и от терминологического аппарата семиотики (в частности, от идеи «иконического знака»), и вместо этого вспоминает «протоструктуралистский» термин Тынянова «смысловая вещь», переосмысляемый в феноменологическом ключе. Имеется в виду, что кино оперирует, строго говоря, не знаками, подобными условным знакам естественного языка, и даже не иконическими знаками, также указывающими на отсутствие означаемой вещи, а как бы самими вещами. (см.: Я м п о л ь с к и й М. Язык — тело — случай. Кинематограф в поисках смысла. М., 2004, с. 8ff). Забавно наблюдать, как тяжелая методологическая артиллерия приводится в действие ради легитимации элементарного ощущения, что кино показывает нам вещи, а не знаки, рассказывает о событиях, а не о методах собственной организации.

[2] Майкл Фрид отмечает, что картины Верне, в свое время имевшего репутацию величайшего пейзажиста современности, устроены таким образом, что предлагают зрителю целый ряд точек зрения на отдельные фрагменты ландшафта, между которыми не обнаруживается согласованности. Фрид объясняет это, исходя из дихотомии «драматической» и «пасторальной» концепций, которые в совокупности отвечают общей «антитеатральной» устремленности французской живописи (см.: F r i e d Michael. Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot. Chicago, London: University of Chicago Press, 1988, p. 132ff). Мне же представляется, что эти и другие особенности французского искусства конца XVIII века объясняются проще: в частности, они обнаруживают стремление привнести в живопись элемент длительности. Зрителю предлагается совершить «путешествие» по картине, побывать в разных уголках ландшафта, как если бы речь шла о реальной местности, осмотр которой требует перемещения в пространстве, занимающего достаточно продолжительное время. Не будет большой натяжкой сравнить структуру пейзажей Верне с кинематографическим монтажом: континуальность картины или фильма нарушается ради сложносоставной целостности, образованной из ряда дискретных элементов, каждому из которых соответствует своя особая точка зрения. Известная мысль Эйзенштейна, описавшего монтаж как универсальный прием, используемый всеми видами искусства, включая живопись, перестает здесь быть просто метафорой и становится очевидным фактом.

тина в современном значении этого слова, это еще и рассказ, и протокинематографическое зрелище, и психологический этюд или (вспомним «Плот Медузы») публицистический памфлет. Любопытно, что с литературой (по крайней мере, с прозой) этого, кажется, не произошло. Жанр романа выстоял, несмотря на все редукционистские процедуры, которым его подвергали писатели-модернисты. А вот изобразительное искусство расслоилось.

Процесс его расслоения совпадает с процессом формирования модернизма, параллельно которому складывался феномен массовой культуры. В то

Караваджо. «Юдифь и Олоферн». 1598

время как элитарное искусство (авангард в терминологии Клемента Гринберга) стало испытывать преимущественный интерес к тематизации собственной медиальной и институциональной природы, искусство популярное (кич) с такой же последовательностью стало культивировать эффекты, связанные с воздействием образа на человеческую психику. С известной долей условности можно сказать, что термином «авангард» обозначается искусство аналитическое, а «кич» — синтетическое. Но если история авангарда изучена глубоко и подробно, то о киче этого не скажешь. На мой взгляд, главная ошибка, которую делают исследователи, — это попытка связать зарождение массовой культуры с развитием механических технологий репрезентации. (Гринберга этот упрек не касается: он-то совершенно точно указывает источник кича — академическое и салонное искусство[3].) В действительности ранняя история фотографии практически не имеет отношения к описываемому здесь событию: популярное искусство XIX века использовало те же медиа, что и модернизм, — живописную картину, литературный текст, театральную постановку и т.д., но подвергнув их некоторому преобразованию.

[3] Гринберг Клемент. Авангард и кич. — «Художественный журнал», 2005, № 60.

Логично предположить, что формирование «синтетического искусства» и хронологически совпадает с рождением модернизма. В западной традиции истоки последнего обычно возводят к второй половине XVIII века (эпохе Дидро), а завершающей стадией считают конец века XIX. И если мы, в свою очередь, попытаемся найти первые образцы «синтетического искусства», то ничто так не подходит на роль таковых, как произведения Жан-Батиста Грёза. Его живописные мелодрамы вводили современников чуть ли не в состояние транса (я вовсе не преувеличиваю!), а впоследствии стали производить

Жан-Батист Грёз. «Отеческое проклятие». 1778

комический эффект — совсем как неумеренная аффектация немых фильмов. Складывается впечатление, что преувеличенная патетика жанровых картин Грёза объясняется его нежеланием смириться с ограничениями, налагаемыми на живописца самой природой живописи, — об этих ограничениях примерно в те же годы проницательно писал Лессинг. В частности, Грёзу явно тесно в рамках одного момента, репрезентация которого, по словам Лессинга, не позволяет живописцу напрямую изображать действие. Грёз же стремится именно к репрезентации действия и не останавливается перед тем, чтобы снабдить картину детально прописанным сценарием, призванным компенсировать принципиальную «ущербность» живописи как медиума. Ту же функцию выполняет характерное для его работ изображение различных типов и степеней реакции на одно событие (скажем, на слова проклятия, произносимые отцом в адрес беспутного сына): зрителю словно предлагается проследить за развитием эмоции, пережить разные стадии ее выражения. В сущности, мы имеем здесь дело с поразительным примером кинематографической чувственности задолго до возникновения кино, где стремление реализовать подобную задачу вовсе не кажется нам противным сущности медиума. Да и склонность современников Грёза подолгу, едва ли не часами, простаивать перед картиной, погрузившись в ее созерцание, напоминает ситуацию киносеанса. Ясно,

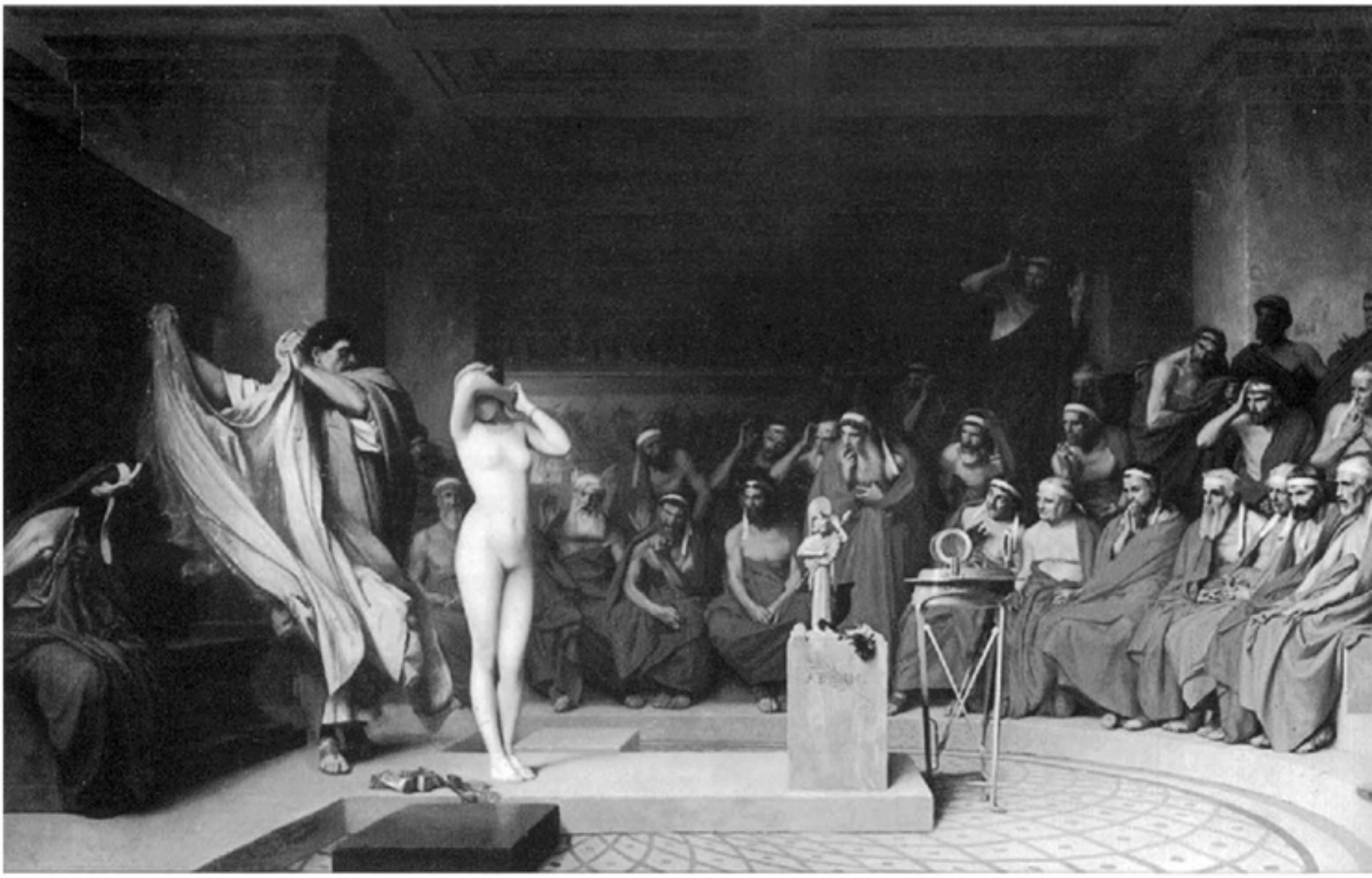
что растягивание процесса просмотра статичного образа предполагало его воображаемую анимацию — установка, дискурсивным эквивалентом которой служат тексты критиков той эпохи. Чтобы уж предельно заострить свою мысль, скажу: публика конца XVIII века была вполне готова к приходу кино, но ей пришлось ждать еще более ста лет.

Разумеется, в случае с Грёзом и его эпохой речь идет о зачатках явления, именуемого массовой культурой. Но к концу следующего столетия контуры этого явления обозначились уже вполне отчетливо. Ведь эпоха Мане и импрессионистов была также эпохой салонного и академического искусства. Последнее выполняло практически те же функции, что и современный жанровый кинематограф и даже использовало сходные эффекты и приемы воздействия на зрителя, от которых высокое искусство того времени малопомалу избавлялось. Кто-то скажет, что круг потребителей салонного искусства был количественно несопоставим с аудиторией массовой культуры наших дней, что в известном смысле Салон был не менее элитарен, чем современный модернизм. Но количество в данном случае роли не играет: понятно, что значительная часть человечества в ту эпоху не являлась, так сказать, частью Общества — то есть относительно образованной и располагающей досугом городской публики, образующей целевую группу поп-искусства. Впоследствии эта группа заметно выросла в объеме, охватив собой если не весь человеческий род, то, во всяком случае, его добрую половину. Оттого-то и возникла потребность в массовом репродуцировании эстетических моделей, которые ранее распространялись исключительно посредством ручного, ремесленного труда. Но природа этих моделей изменилась мало — ведь они рассчитаны на те же самые слабо дифференцированные эмоциональные реакции — удивления, умиления, вожделения, ужаса.

Пеплумы Тома Кутюра («Римляне эпохи упадка», 1847), Жан-Леона Жерома («Фрина перед ареопагом», 1861) или Генриха Семирадского («Свечи христианства», 1877) — это самые настоящие блокбастеры докинематографической эпохи: технически совершенные, с огромной массовкой, дорогостоящими спецэффектами и налетом сенсационности, основанным на эксплуатации двух вечных и неизменно привлекательных тем — секса и насилия. Если более ранние из них еще сохраняют черты «строгого стиля», то более поздние отличаются откровенно эклектическим («синтетическим») характером: все средства хороши для достижения максимально сильного и «живого» эффекта. Глядя на такие картины, понимаешь, что попкультура как система формируется до появления механических средств репрезентации или, точнее, параллельно им. Хотя фотография была изобретена в середине девятнадцатого столетия, в своем развитии она еще очень долго не пересекалась с массовой культурой. По сравнению с салонным искусством фотография XIX века кажется благородным рудиментом ремесленной эпохи, не рассчитанным на массовое воздействие. И только с изобретением кино произошла конвергенция поп-искусства и механической репродукции. Именно кинематограф, а вовсе не авангард следует считать могильщиком салонного искусства. Если бы не братья Люмьер, живописный Салон процветал бы по сей день. А с появлением кино в нем отпала нужда.

Разумеется, живопись не была единственной областью, подготовившей приход кино. Славой Жижек указывает на то, что некоторые образцы литературы XIX века словно предвещают изобретение медиума, с появлением которого новые эстетические конструкции, впервые апробированные на территории изящной словесности (вроде параллельного повествования у Диккенса), обретают адекватное выражение. Мысль эффектная, но не слишком убедительная — не потому, что такая интерпретация носит «ретроактивный» характер и задним числом приписывает эстетическим формам прошлого смысл, порожденный техническими и эстетическими изобретениями более позднего времени, а потому, что романы Диккенса или Флобера вовсе не кажутся «неадекватными са-

ми себе»[4]. Не есть ли само высокое художественное качество этих произведений залог их медиальной самотождественности? Зато изобразительное искусство действительно демонстрирует поразительные образцы «кинематографической чувственности». В особенности показательны попытки изменить условия экспонирования живописи, привнести в них элементы театрального спектакля. Так, одна из картин американского живописца Фредерика Чёрча («Сердце Анд», 1859) — автора зрелищных пейзажей, изображающих разные уголки американского континента, — демонстрировалась в специально обо-



Жан-Леон Жером. «Фрина перед ареопагом». 1861

рудованном зале, где двенадцать тысяч зрителей, расположившись рядами на специально установленных сиденьях, рассматривали ее через театральные бинокли и подзорные трубы. Тем самым вернисаж был трактован как театральная премьера. Не менее примечателен случай русского ориенталиста Василия Верещагина — единственного русского художника XIX века, чьи картины пользовались широкой известностью в Европе. Его выставки были организованы по принципу мультимедийных шоу — с экзотической музыкой, предметами иноземного быта и растениями в кадках[5]. Я уже не говорю о том, что сама модель передвижной выставки, рассчитанной на широкую публику и из-

[4] Зато это с уверенностью можно сказать о многих произведениях современной литературы, которые пишутся будто в расчете на экранизацию. Но они как раз не слишком интересны — в отличие от некоторых других литературных текстов последних десятилетий (например, романов аргентинского писателя Мануэля Пуига), которые весьма продуктивно и неожиданно используют кинематографические коды.

[5] Выразительная характеристика деятельности Верещагина дана в книге Алексея Бобрикова «Лекции по истории русского искусства XVIII—XIX веков», готовящейся к выходу в издательстве «НЛО»; приведенная здесь информация взята оттуда. Книга Бобрикова является первой известной мне работой, где по отношению к русскому искусству широко используются понятие «массовая культура» и связанные с ним вспомогательные категории.

влечение прибыли с продажи не столько самих картин, сколько входных билетов, очевидным образом предвосхищает систему кинопроката[6].

Из сказанного может сложиться превратное впечатление, будто я отождествляю кинематограф (по крайней мере, кинематограф повествовательный) с массовой культурой. Разумеется, это не так. Я также не ставлю знак равенства между кино и Салоном XIX века, противопоставляя им обоим искусство модернизма. Скорее я пытаюсь сказать, что кино как бы возвращает нас в эпоху *до* окончательного расслоения авангарда и кича. Это не значит, что повествовательное кино представляет собой однородную традицию, что в нем нет своего авангарда и своей попсы. Утверждать это значило бы противоречить очевидному. Но в контексте кино эти термины значат нечто иное, нежели в контексте изобразительного искусства: в последнем случае они предполагают принципиальную разницу установок (рефлексивно-аналитическую по отношению к авангарду, синтетическую и репрезентативную по отношению к кичу); в случае же с кино имеется в виду исключительно разница художественного качества. Аналогичную разницу мы отмечаем, когда попадаем в какой-нибудь немецкий и голландский художественный музеи и наряду с произведениями Дюрера или Хальса видим огромное количество однотипной продукции эпохи Ренессанса и барокко — бесчисленные «несения креста» и групповые портреты кисти малоизвестных современников немногих великих мастеров. С другой стороны, следовало бы более беспристрастно, без обыч-

Джефф Уолл. «Человек-невидимка» Ральфа Эллисона Пролог». 1999 — 2001

[6] В этом же контексте надо упомянуть специфический вид искусства, популярный в конце XVIII — начале XIX веков, — диораму, которая представляла собой синтез живописи и театра.

ного предубеждения взглянуть на феномен «массовая культура», вернее, на лежащую в его основании модель «синтетического искусства», которая как таковая ничуть не более ущербна, чем так называемый «авангард»[7].

Опять же может показаться, будто кино рассматривается мной как некий исторический пережиток домодернистской чувственности, продлившей свое существование благодаря появлению нового медиума. Отчасти так оно и есть. Но ситуацию вполне можно перевернуть — и рассматривать кино как прообраз грядущего синтеза. Возможность такого сценария подтверждается несколькими фактами: во-первых, тем, что в искусстве конца XX — начала XXI века медиальная и институциональная авторефлексия уже не является первоочередной задачей, что «модернизм» наших дней часто носит характер синтети-

[7] В одном из поздних интервью Клемент Гринберг, автор концепции авангарда и кича, говорит интересные слова. Он вспоминает, что его знаменитое эссе во многом родилось из раздражения, которое его автор испытывал, когда в студенческие годы жил в общежитии и был вынужденным слушателем одних и тех же популярных мелодий, раздававшихся из соседней комнаты. Современная массовая культура, добавляет Гринберг, уже не кажется ему такой примитивной и банальной, как массовая культура времен его юности. «Если бы я рос в 60-е годы, — говорит Гринберг, — я бы, наверное, не испытывал столь же неприятных ощущений по поводу кича» (G r e e n b e r g Clement. Die Essenz der Moderne. Ausgewalte Essays und Kritiken. Amsterdam, Dresden: Verl. der Kunst, 1997, s. 462). В самом деле, развитие многих традиций и направлений поп-искусства шло по пути усложнения: из популярного джаза 20-х годов родились би-боп, кул и фри-джаз, из ранних слэпстиков — Чаплин и Бастер Китон, из наивных комиксов 20—30-х годов — «Джимми Корриган» Криса Вейра, из простой, как мычание, японской анимации середины XX века — фильмы студии «Гибли». Список можно продолжить. Я уж не говорю о том, что практически все объекты массового вкуса задним числом, по мере их «устаревания», неизбежно приобретают элитарный статус и начинают функционировать по правилам авангарда.

Грегори Крюдсон. «Офелия». 2001

ческий и репрезентативный[8]; во-вторых, тем, что моделью для современного искусства часто становится именно кино. Последнее касается не только «видеоарта», то есть контекстуализации движущегося изображения в музейно-галерейной среде, но и таких художественных форм, которые оперируют статичными образами. Наиболее убедительные примеры тут дает современная художественная фотография: в известном смысле работы таких художников, как Джефф Уолл или Грегори Крюдсон, представляют собой статичные фильмы, аккумулировавшие в себе виртуальное множество кадров-моментов. Вполне возможно, что кино выполняет в наши дни роль своеобразного «ретроавангарда», предсказывающего дальнейшую перспективу развития культуры, в то время как исторический авангард был кратким эпизодом, когда высокое искусство взяло на себя функции (само)критики, уступив прочие функции своему антиподу.

Можно, однако, предположить и нечто обратное гипотезе об исторической «прогрессивности» кино. Не исключено, в один прекрасный день кинематограф переживет что-то подобное тому, что пережило искусство. От него отслоится «натуралистическая составляющая», которая перейдет в какие-то другие формы выражения — например, в стереокино. А традиционное, «плоскостное» кино, в значительной степени свободное от наррации, будет существовать в контексте, напоминающем музейно-галерейный контекст современного искусства. Интересоваться им будут единицы, и эти единицы будут рассуждать о нем «абстрактно», видя в фильме только знаки, но никак не вещи[9]. Пока что стереокино все еще кажется нелепым курьезом, детским аттракционом — но не стоит забывать, что такими же курьезами считались в свое время звуковой или цветной кинематограф. Так что все может быть.

Но пока до этого далеко. А раз так, то установка современного кинокритика почти не отличается от установки художественного критика XVIII—XIX веков. Конечно, это самое «почти» тоже не следует сбрасывать со счетов, поскольку современный кинокритик имеет определенный культурный опыт — опыт «формализации», «абстрагирования», «концептуализации», которым подверглись другие виды искусства в двадцатом столетии. В итоге он комбинирует наивный натурализм и эссеизм в духе Дидро с формализмом и структурализмом, психоанализом и социологией искусства. Он как бы говорит: «Да, перед нами условная конструкция, и вот как она устроена, но все же...» И пока кинематограф не утратил своей странной промежуточной позиции — между искусством и жизнью, между формализмом и натурализмом, между саморефлексией и мимезисом, — он дает критику редкую возможность стать немножко беллетристом, немножко моралистом, немножко фельетонистом.

---

[8] Процитирую в этой связи художника Кристиана Болтански. На вопрос о взаимоотношениях между искусством и новыми технологиями репрезентации он отвечает: «Техника развивается отдельно от искусства, она не принимает его в расчет и, быть может, только усложняет задачу художника, перед которым всегда есть очень немного — четыре-пять — тем, подлежащих рассмотрению». См.: Болтански Кристиан. Художник одной идеи. — «Мир дизайна», 1999, № 4 (17), с. XVI.

[9] Косвенным доводом в пользу правдоподобия такого сценария служит то, что нечто подобное уже произошло с фотографией. Финальная стадия конвергенции фотографической техники и модернистского искусства пришлась на конец XX века. Майкл Фрид, посвятивший этому процессу книгу с красноречивым названием «Why Photography Matters as Art as Never Before» (что-то вроде «Почему фотография приобрела в наши дни статус искусства»), в качестве основного признака интеграции фотографии в художественный контекст считает то, что, начиная с конца 1970-х годов, средствами фотографической техники стали решаться проблемы, которые некогда решались средствами живописи и которые, собственно, и сформировали парадигму модернизма. Центральной среди них, по мнению Фрида, служит проблема взаимоотношений между картиной и зрителем (см.: Fried Michael. Why Photography Matters as Art as Never Before. New Haven, London: Yale University Press, 2008). Таким образом, можно сказать, что такие фотографы, как Джефф Уолл или Томас Штрут, заново проигрывают мотивы, актуальные полтора, а то и два столетия назад, в эпоху Делакруа, Курбе и Мане.

МАРИНА ТОРОПЫГИНА

Париж, меланхолия

«Меланхолия», режиссер Ларс фон Триер

Благодаря случайным совпадениям иногда можно заметить, что далекие друг от друга режиссеры думают в одном направлении, а различные по стилю и жанру работы на самом деле предлагают общую тему для размышления. В данном случае поводом для сравнения послужила деталь: в первой части «Меланхолии» Ларса фон Триера, в эпизоде свадьбы, главная героиня носит точно такие же жемчужные серьги, как те, которые пытается украсть у своей жены главный герой в фильме Вуди Аллена «Полночь в Париже». Разумеется, речь не идет о цитировании — фильмы создавались одновременно. И на первый взгляд нет ничего общего между тяжеловесной аллегорией о двух сестрах, встречающих конец света в отдаленном имении, и светской комедией о том, как начинающий писатель обретает вдохновение и новую любовь в столице Франции.

Тем не менее и в том, и в другом фильме серьги (скорее всего, от Тиффани) оказываются знаком принадлежности к определенному, привилегированному и живущему по регламенту обществу: у Вуди Аллена — это семья богатой невесты героя (кража, кстати, не удалась), а у фон Триера главная героиня, Жюстин (Кирстен Данст), появляется в этом украшении на собственной свадьбе — но ее попытка вступить в респектабельный брак также обречена на неудачу. Жюстин (это имя по-латыни означает «честная», «справедливая») — воплощение творческой личности. Когда в одном из интервью фон Триер объявил, что Жюстин — его собственная проекция (или его тень, если вспомнить платоновскую пещеру), ему, кажется, никто особенно не поверил, и напрасно. Импульсивная, креативная и непредсказуемая Жюстин способна на неожиданные поступки и асоциальные выходки. Страдающая и одинокая в своем страдании, она не из эпатажа, а почти физиологически неспособна жить по регламенту. Ее талант эксплуатируют недалекие и агрессивные менеджеры PR-агентства: в начале фильма мы видим нечто похожее на рекламный ролик светопреставления — или на пророческие видения Жюстин. Рекламный буклет фильма самого фон Триера тоже обещает зрителю «самый прекрасный фильм о конце света» — столкновение Земли с сорвавшейся с орбиты планетой Меланхолия. Частная история благодаря этому приобретает космический масштаб, а режиссер вдохновенно выстраивает аллегори-

ческие оппозиции: разум и интуиция (их воплощают две сестры — брюнетка Шарлотта Генсбур и блондинка Кирстен Данст), Бетховен и Вагнер, Малевич и Брейгель. Критическое отношение к супрематизму открыто демонстрируется в эпизоде, когда Кирстен Данст убирает из библиотеки раскрытые книги с репродукциями Малевича и ставит на полки «Зиму» Брейгеля — тех самых знаменитых охотников на снегу, которых цитировал еще Тарковский в «Солярисе», а также «Давида с головой Голиафа» Караваджо и «Офелию» Миллеса. При этом сама она в одной сцене предстанет как раз в образе Офе-

«Ариран», режиссер Ким Ки Дук

лии — но на этом общение с прерафаэлитами, пожалуй, закончится. Сюрреалистические картины пролога больше напоминают живопись Магритта: здесь сливаются ночь и день, земная твердь превращается в топкое болото, а на небе сияют две луны. Есть у фон Триера и еще одно обращение к истории искусства, но более скрытое, хотя и практически объявленное в названии фильма, — отсылка к знаменитой «Меланхолии I»: растрепанная Кирстен Данст с безумным взглядом вещающая, что мир полон зла, так напоминает героиню гравюры Дюрера, что если это не цитата, то доказательство силы архетипического образа, созданного в начале XVI века. При этом тематически фон Триер совпадает как раз с Дюрером: Меланхолия есть спутница творческих личностей, рожденных под знаком Сатурна.

Нарушившая космический распорядок Меланхолия — это спутник креативной Жюстин, обязательный источник мучений и вдохновения. Ее сестра Клер (то есть «свет») со своим мужем, наоборот, стремятся жить по правилам, руководствуясь рассудком. Именно Клер составляет регламент свадебного торжества сестры и пытается управлять церемонией, разваливающейся на глазах. Однако разум и расчет, понимающие мир в позитивистском ключе и доверяющие «науке», у фон Триера оказываются несостоятельными: муж Клер решает добровольно уйти из жизни, когда понимает, что Меланхолия (или меланхолия) буквально не умещается в отведенные ей разумные пределы: специальная круглая рамка из проволоки, которую нужно держать на определенном расстоянии от глаз и, направив на сияющую Меланхолию, наблюдать ее уменьшение, на самом деле показывает, что планета «растет», то есть приближается. Клер не готова принять происходящее: обнаружив тело своего мужа — не где-нибудь, а на конюшне, — она скрывает его смерть от сына и отправляется поговорить с Жюстин, вновь пытаясь составить собственный сценарий событий и предлагая встретить удар судьбы «всем вместе на террасе дома». Но на очередную попытку восстановить регламент и домашний уют ее сестра отвечает иронически: «Неужели еще выберем подходящее к случаю вино и поставим Девятую симфонию Бетховена?» Заметим, что это тоже скорее режиссерская репли-

ка: именно музыка Бетховена, звучащая за кадром, обеспечивает усиление эмоционального воздействия в разных ситуациях — от трагического пафоса «Заводного апельсина» до мелодраматического напряжения в фильме «Король говорит!». Скорее всего, именно поэтому классический Бетховен отвергается и фон Триером, и его героиней. Gesamtkunstwerk фон Триера предпочитает и предполагает романтизм Вагнера. В финале «Меланхолии», поставленной с оперным размахом, именно иррациональной Жюстин удается *со*творить убежище и спасти тех, кого она любит, если не от смерти, то

«Полночь в Париже», режиссер Вуди Аллен

от страха. И это, конечно, вполне соответствует той миссии, которую вольно или невольно принимает на себя настоящий художник, не говоря уже о том, что все симптомы кризиса, который переживает героиня фон Триера, также известны творческим людям.

Тема таланта и страданий у Вуди Аллена решена в иронично-комедийном ключе. Гилберт, успешный сценарист, мечтающий стать настоящим писателем, попадает в Париж — город своей мечты, в котором навсегда остались Фрэнсис Скотт Фицджеральд, Сальвадор Дали и Пабло Пикассо. Как и в «Меланхолии», в «Полночи в Париже» творческой личности противостоят образованные эстеты, способные прочувствованно рассуждать как о Моне, так и о вине и говорить о Родене почти как о своей родне. Пожалуй, символично, что первое выяснение отношений происходит практически на фоне Меланхолии — у скульптуры Родена «Мыслитель» (поза которого как раз повторяет позу «Меланхолии I»). Главный герой, как почти всегда у Вуди Аллена, — если не альтер эго режиссера, то, по крайней мере, персонаж, сильно напоминающий его мимически и интонационно — тот же удивленно-наивный взгляд и легкое заикание в моменты сильного волнения. При этом роман, который Гилберт дает почитать Гертруде Стайн, на самом деле описывает его собственную историю: реальность и вымысел стимулируют друг друга, а логика развития текста определяет, что произойдет дальше в жизни: один из сюжетных поворотов «подсказывает» прочитавший роман Хемингуэй.

Не случайно золотым веком для главного героя становится Париж 1920-х — время, когда искусство и литература особенно декларативно настаивали на праве художника жить по своим законам и делать из своей жизни произведение искусства. Стремление приблизиться к идеалу в исторической перспективе может продолжаться до бесконечности и исчерпывается только собственной фантазией героев: новая знакомая Гилберта, Адриана (Марион Котийар), мечтает о Париже импрессионистов, Эдгар Дега — о золотом веке Возрождения, а частный сыщик, нанятый родителями брошенной невесты, пропадает в Версале XVII века, вероятно, реализовав тем самым свою

мечту о романтике плаща, шпаги и перьев на шляпе. Декорации и реквизит подчеркивают верность выбранному стилю: вернув жемчуга законной владелице, Гилберт выбирает для своей подруги более изысканное украшение, символизирующее ее увлеченность эпохой Наполеона III. А режиссер Вуди Аллен, выбрав жанр романтической комедии, в своей интонации и музыкальном оформлении верен лучшим образцам стиля, созданным в 30—40-е годы.

В отличие от фон Триера, Аллен не заостряет формальную оппозицию разума и чувства (при том, что в его фильме «разумной» является блондинка Рейчел Макадамс, а брюнетка-парижанка как раз мечтательна и непредсказуема): его герой, пометавшись между двумя возлюбленными, выбирает третью — белокурую парижанку, любящую гулять под дождем. Интересно, впрочем, что в этом вопросе фон Триер и Аллен не совпали по чистой случайности: на роль, которую сыграла Кирстен Данст, изначально планировалась Пенелопа Крус — именно она подсказала режиссеру тему фильма, за что и получила благодарность в титрах.

Но в то время как фон Триер, обращаясь к Вагнеру и романтической теме столкновения человека и стихии, подчиняет их пафосу собственный фильм, у Аллена и его героя менее зависимые отношения с классиками — он с ними «на дружеской ноге» в лучшем смысле этого слова: вполне может предложить Бунюэлю идею будущего фильма. С путешествия в прошлое все только начинается: общение со старшими коллегами по профессии буквально помогает преодолеть творческий кризис и даже обрести счастье в личной жизни.

Столь далекий от Аллена и фон Триера географически и стилистически Ким Ки Дук занят, в общем, теми же вопросами. Его «Ариран» по жанру представляет собой полуисповедь-полуперформанс: режиссер рассказывает о том, что долгое время не мог начать съемки фильма и, будучи не в силах справиться с творческими и организационными проблемами, решил удалиться в горы и сделать фильм в одиночку — сам о себе, с самим собой в главной роли. Собственно, он один и фигурирует в титрах. Ким Ки Дук создает историю прямо на глазах у зрителя: просыпается в палатке, варит кофе в самодельной кофеварке (в прошлой жизни он научился токарному ремеслу), незаметно превращая процесс создания фильма — в фильм, а фильм — в процесс создания фильма. Творческий кризис и меланхолия преодолеваются прямо на глазах у зрителя. Возможно, это разрушает жанровые границы картины, но ведь и роман Джойса «Улисс» в свое время тоже разрушил границы жанра. Одним из важнейших эпизодов фильма является разговор режиссера с собственной тенью, символизирующий рефлексию по поводу собственного творчества; на фестивальном просмотре в Канне эффект остранения усиливался благодаря тому, что в зале сидел реальный Ким Ки Дук и вместе со зрителями смотрел на свое экранное воплощение.

Символичным было распределение этих фильмов в каннских программах: Вуди Аллен как живой классик открывал фестиваль, Ларс фон Триер, плавно перешедший из enfant terrible в persona non grata, участвовал в главном конкурсе (Кирстен Данст — Жюстин — тень режиссера получила приз за лучшую женскую роль), а экзотический экзистенциальный опыт Ким Ки Дука попал в «Особый взгляд». Канн концентрирует вечные темы и классические образы и стимулирует поиски актуальных интерпретаций. Конечно, ничто не мешает наслаждаться фильмом Вуди Аллена как комедией с элементами фэнтези (так ее обозначают на сайте imdb), а «Меланхолию» считать фильмом-катастрофой — пусть даже популярный сайт «Афиша» и вкладывает в эту характеристику легкую иронию. «Ариран» и вовсе квалифицируется как документальный фильм на том же imdb. Но общая тема, явленная в деталях, делает эти фильмы в прямом смысле авторскими, независимо от того, в каком жанре работает режиссер — светской комедии, аллегорического гротеска или исповеди одинокого художника среди гор и снегов.

АЛЕКСАНДРА ЮРГЕНЕВА

Смех и эрос

Открытка «Под рубашкой появляется прелестная грудь». Около 1910

Можно подумать, люди уже рождаются с ощущением того, что сфера сексуального — это нечто невероятно серьезное, содержащее ген отторжения смеха. В традиционном искусствоведении комическое как деструктивное начало соотносится с низовой культурой, а сексуальное — как созидающее — с культурой возвышенного. При этом порнографический жанр низвергается в такую глубокую бездну, что даже принадлежность к народному низу кажется для него привилегированным положением. Но если приглядеться к основным свойствам и чертам двух явлений, запечатленных в объектах визуального поля, то окажется, что у них гораздо больше сходства, чем различий. И такие продукты кинематографа, как «Мальчишник» (1984) или цикл «Американский пирог» (1999—2009), выступают естественным результатом их функционирования в культуре.

Комическая сторона сексуальных изображений была открыта уже античному восприятию. Публичность жизни в античном обществе зародила в гражданах сильнейший страх перед сглазом, особенно обрекающим на импотенцию или бесплодие, наносившие удар по репутации гражданина. Исследования, в первую очередь работы Джона Кларка, показали, что одним из способов уберечь себя от порчи был защитный смех. На стенах терм, где тело оказывалось наиболее уязвимо, размещались изображения сцен, участники которых нарушают кодекс сексуального поведения. Клиенты обоих полов смеялись над незадачливыми персонажами, которые лишались своего социального статуса, нарушая чистоту своего рта или выступая в пассивной роли (что было немыслимо для гражданина). Смех не позволял клиентам долго разглядывать красивые тела других посетителей, а значит, и навести порчу. Таким образом, физический смех запускал механизм защитного ритуального смеха, а визуальные образы комического и сексуального объединялись в общем пространстве ритуального изображения.

Дискретность средневекового мира определяла также и положение комического и сексуального. Они были перемещены за рамки официальной куль-

туры под общим знаком непристойного, где, однако, за ними оставалась роль неотъемлемых составляющих амбивалентной реальности. Так, на полях светских молитвенников XIII—XVI веков странные и откровенные сценки были вынесены на поля, где они оказывались уже словно вне официального пространства, подчиненного церкви. И хотя они относятся к концу эпохи, такая структура страницы в полной мере соответствует средневековому миропониманию. На миниатюре в итальянском часослове (середина XV века) обнаруживается весьма фривольная шутка: бросается в глаза неестественный размер гениталий младенца, однако при более внимательном рассмотрении становится понятно, что это всего лишь «случайное» положение пальцев Девы Марии, поддерживающей ребенка. Шутка оправдана визуальным эффектом, ломающим привычные восприятие и порядок, поскольку она также разъединяет изображение с повседневностью за счет двоякого прочтения образа. Так же и смеховая культура с ее вечно живым телом была оттеснена в карнавальное измерение. Площадные комические постановки неизменно содержали в себе визуализированные эротические мотивы. В рамках средневековой культуры единение комического с эротическим нашло себе приют в визуальных проявлениях народной культуры, которая неудержимо проникала в официальную сферу.

В эпоху Возрождения с ее обращением к античности возобновляется и визуальная культура тела, причем благодаря преподнесению в свете утраченной было традиции оно переходило из низовой сферы в область возвышенного. Герои в сценах Священного Писания обретали плоть и так же, как персонажи греческих и римских мифов, представали в прекрасной наготе. В XVI веке Марк Антонио Раймонди создает гравюры по эскизам архитектора Джулиано Романо, который ориентировался на римские эротические фрески. Первое издание его I Modi было уничтожено церковью. Стараниями поэта Пьетро Аретино в свет вышло второе издание, сопровождавшееся его сатирическими сонетами. Сцены часто предстают неверными с точки зрения анатомических свойств и способностей человеческого тела, что говорит о стремлении сделать их как можно более наглядными. Эта черта, вероятно, соответствовала желанию создать европейское пособие по искусству любви как очередного продукта гуманистической мысли. Сонеты множество раз переиздавались, а по мотивам гравюр Раймонди создавались новые иллюстрации, где персонажами оказывались даже придворные, что усиливало их сатирическую направленность.

На рубеже XVIII—XIX веков появляется множество гравюр, изображающих разгул военных, невинность пастушков и пастушек, похоть монахов, то есть все те же сюжеты, которые уже хорошо были разработаны и прежде. Новыми явлениями здесь стали эротическая карикатура на политических деятелей, таких как Людовик XVI и Мария-Антуанетта, и высмеивание английскими карикатуристами Французской революции и всего новоявленного в культуре французских буржуа. Игровое отношение к сексуальной теме, перешедшее из области праздника в бытовое пространство, соединилось с традициями придворного остроумия и репрезентации телесности, породив эротическую политическую карикатуру. Объектом комического нередко выступала часто меняющаяся мода: платья слетали с тел, рвались, задирались при падении или просто были столь прозрачными, словно дама и вовсе не одета. Здесь главным приемом выступало несоответствие сюжета (прогулка, прием) и обнажения. Многие карикатуры отличаются нарочитой грубостью, что связывает их с предшествующими иллюстрациями фольклорных сюжетов с их часто многофигурными сексуальными сценами. Ближе всего к традиции гротеска оказались Томас Роулендсон и Джеймс Гилрей, на чьих работах часто изображена толпа — скажем, группа чиновников, заглядывающих в лоно девице на карикатуре «Инспекция». Позднее гротеск воплощался в изображении интимных частей тела настолько крупно и наглядно, что они обретали фантастический облик. Можно вспомнить знаменитое полотно Густава Курбе «Происхождение мира», название которого подкрепляет его генетическую связь с образной системой карнавальной культуры.

Нагота в XVIII—XIX веках предстает со всей настырной откровенностью, а насилие над женщиной изображается с необычайной дерзостью. Лубочные танцоры Питера Фенди являют пойманный с поличным в прыжке сексуальный акт, совмещенный с танцем или акробатическим номером. Но при всей декоративности они весьма напоминают работы Раймонди: мы видим множество полуфантастических вариантов поз, а интимные места персонажей нарочито выставляются напоказ. Цикл Фенди с танцующими парами несет мотив карнавальности, что достигается с помощью экзотических или цирковых костюмов и очень свободного поведения тел в плоскости изображения. Кажется, действие происходит при еле уловимом земном притяжении и любовники освобождены от тревожной реальности. Эти элементы, создающие образ секса как фокуса или невероятной и веселой игры, позволяли художнику добиться комического эффекта. В карикатурах бытового цикла тот же эффект достигнут благодаря наивной демонстрации того, чем заняты почтенные буржуа за закрытыми дверьми.

Черты этих карикатур перешли в творчество таких художников, как Франц фон Байрос и Мартин ван Маеле, Фелисьен Ропс, работавших в конце XIX — начале XX века. Их карикатуры появлялись уже в эпоху фотографии, поэтому они всем своим существом противостояли наполнению глаза реалистическим ви́дением. Маеле сочетает психолого-реалистические традиции с метафорическими, в результате зрителю предстают фантасмагорические картины, разоблачающие мнимую детскую невинность, придворные нравы и ненасытность сексуальной человеческой природы в целом. Вероятно, у него одного из первых появляется устойчивый мотив детской сексуальности как отклик на возникновение этой темы в современном ему дискурсе. Маеле достигает интенсификации сексуального эффекта, манипулируя одновременно приемами гротеска и реализма. Эти две, по сути противоположные, стратегии, взаимодействуя, рождают комический эффект.

Питер Фенди. «Театральное представление». XIX век

В ранней эротической фотографии комическая составляющая выражена слабо и скорее является лишь одной из унаследованных у гравюры и живописи черт. Складывается впечатление, что комизм здесь случаен. Однако можно обнаружить два момента, которые не дали возможности смеху полностью исчезнуть из порнографической фотографии. Во-первых, главной задачей модели в момент репрезентации своего тела было расположить к себе зрителя, запершегося в уединении кабинета с дагеротипом, цена которого во много раз превышала ту, что называли девушки парижских улиц. Только добившись симпатии от субъекта, можно вовлечь его в пространство снимка и заставить пробудиться его внутреннюю сексуальность. Дело в том, что порнографическая фотография стала одним из элементов досуга и развлечения, в ней должно отсутствовать сопротивление субъекту. Поэтому модели на сним-

ках, помимо того что принимают позу наибольшего раскрытия, часто улыбаются, выражая этим свою благосклонность, реже они строят рожицы, находясь при этом в самой откровенной позе, что сводит сексуальное к смешному, а значит, безопасному. Второй момент заключен в иронии, заложенной в снимках и часто ориентированной на таких же фотографов. Сейчас смысл многих таких шуток малопонятен без специального объяснения. Так, снимок, где обнаженная модель прячет руки в муфту, очевидно, комичен для тех, кто знал, как холодно бывало в фотоателье. Но он может вызвать улыбку и просто потому, что муфта (или шляпа, саквояж, велосипед) вступает в парадоксальные отношения с обнаженным телом. Комическое все же требовало некоей протяженности, которую отчасти давала подпись к изображению. Открытки с комическим сюжетом не содержали грубой сексуальности, они были чем-то сродни фривольной шутке. Таким, к примеру, был фотоснимок женщины, держащей поднос с яблоками, среди которых возлежит и ее обнаженная грудь; подпись гласит: «Покупайте яблочки!» Здесь комизм возникает в силу сопоставления форм фруктов и интимной части тела.

Мартин ван Маеле.
Из книги
La Grande Danse
macabre des vifs.
1905

Еще до появления кинематографа фотография пыталась создать действие в развитии: выпускались целые порнографические фотокомиксы, состоящие от двух-трех до двадцати снимков. И здесь можно найти вполне комические сюжеты. Например, на первой фотографии изображены хозяйка дома, задравшая юбку, и опешивший юный почтальон, протягивающий ей письмо, а на следующем — сумка почтальона отброшена в сторону, а сам он, уже полуобнаженный, замер в объятиях хозяйки. Достигаемая с помощью комического элемента острота, то есть внесенный в будничное событие (визит почтальона) момент неожиданности, высвобождала фантазию зрителя, что соответствовало главной способности фотографии этого жанра. Владелец снимка получал отвечающий его вкусу бесконечный источник сексуального импульса, приглушить который могло лишь его воображение, ограничиваемое, в свою очередь, лишь скукой от надоевшего образа. Но тогда можно было просто купить другой снимок. Игровое начало, роднящее с театром фотографию в целом, особенно ярко проявляло себя на фотоснимках, обладающих интенцией сексуальности. Поэтому можно увидеть модели в одежде клоунов, масках, траурных вуалях, свадебной фате или модель, зацепившуюся подолом за руль только вошедшего в моду велосипеда, с которого, между прочим, так часто сваливаются герои ранних комедий.

Кино, как и фотография, в самом начале своего развития было аттракционом, зрелищем для толпы, которое, соответственно, предполагало публичный просмотр. Поэтому и просмотр порнографических фильмов проходил не один на один с экраном.

Показы порнографических фильмов часто проходили в подсобных помещениях магазинов или в публичных домах, где в зале находились одновременно несколько зрителей. При этом музыкальное сопровождение, традиционное для немого кино, как правило, отсутствовало. Таким образом, природа кинематографа, изначально ориентированного на коллективное переживание, вступала в конфликт с одним из своих жанров, настроенным на интимное восприятие. И вот практически не обретя воплощения в эротической фотографии, комическое возникает в кинематографе того же направления. Это стало возможным благодаря социальной ориентации смеха (о которой подробно писал Анри Бергсон) и переживания комического. Смешным эпизодом, даже если знакомство с ним прошло в одиночестве, читатель или свидетель всегда старается поделиться, поскольку иначе удовольствие от обладания им ощущается субъектом как неполное. Зрителю гораздо сложнее пересказать суть смешной сцены или изображения, так как в них присутствуют элементы, активизирующиеся лишь через механизмы визуального восприятия. Аудитория смешного фильма уподобляется площадной толпе перед подмостками народного театра, где не существует границы между непристойным и комическим.

Один из первых эротических фильмов относится к 1905 году, то

Анонимный снимок. Около 1870

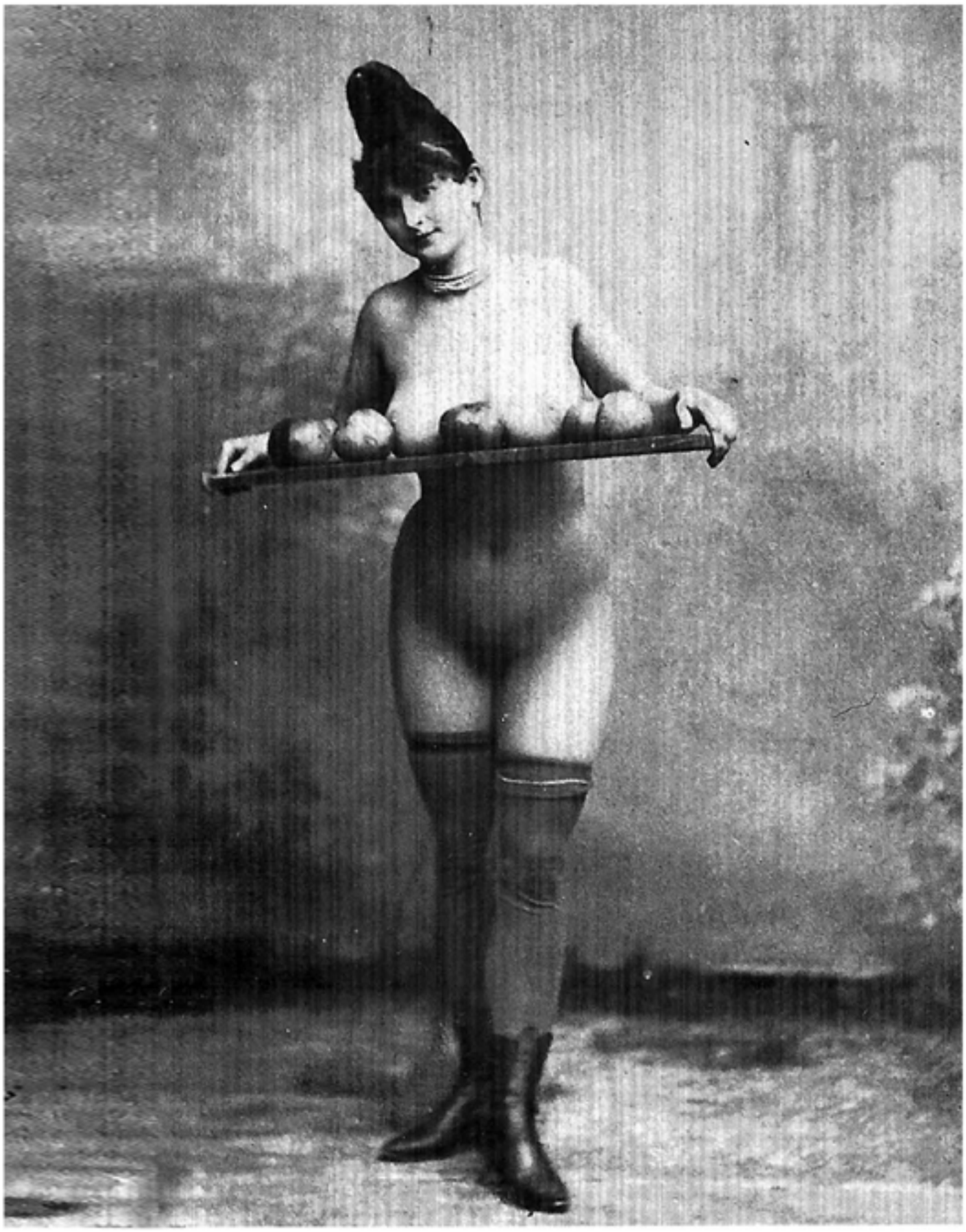
есть к моменту, когда только-только завершилась Викторианская эпоха и кинематограф стал одним из явлений, противостоящих личностной замкнутости. Скованность зрителей, воспитываемая общественными нормами, государственной и церковной политикой, разряжалась смехом. И он служил не только механизмом карнавальной разрядки, но и способом побороть стыд. Снять маски, надетые на непристойность, и иметь смелость смотреть на нее на виду у остальных и открыто для самого себя, словно зрители оказывались одновременно по обе стороны замочной скважины. Актрисы ранних порнофильмов часто сами смеются от смущения, скорее всего, лишь от смущения перед объективом кинокамеры. Их беззвучный смущенный смех, вероятно, действовал на зрителей так же, как и располагающая к себе улыбка модели на фотокарточке. Публичное взаимодействие с источником сексуального импульса возвращает к Римской и Средневековой эпохам, когда в основе этого явления лежала ритуальная традиция.

Играло свою роль и то, что кино — искусство, связанное с категорией времени, оно требует не просто сюжета, но повествования, в котором возможно наиболее интенсивное становление и развитие комического элемента действия. Среди самых ранних произведений порнографического кинематографа встречаются фильмы, снятые по всем правилам комедии положений. Замечательно и то, что здесь прижились старинные сюжеты: «ловля блох» и «похотливые монахи». Причем последний мотив был абсолютно лишен здесь какого-либо назидательного или обличительного начала и служит лишь аттрактивной функцией. В первую мировую войну киномеханики ездили на фронт, чтобы поддержать боевой дух войска, демонстрируя, в том числе, и порнографические фильмы, что отражает развлекательную роль кинематографа. Здесь смех комедий и сексуальность порнографических фильмов служили одному делу: они выступали противоядием от ощущения смерти, то есть выполняли защитную функцию. Понятие «смерть» довольно сильно слито с представлением о времени. А сильное сексуальное желание, с одной стороны, заставляет человека думать лишь о настоящем моменте, с другой — просмотр фильма и сам по себе втягивает субъект в особое пространственно-временно́е измерение. Учитывая силу воздействия кинематографа на первых зрителей, можно представить, насколько важным явлением в кризисные моменты истории была порнография.

Можно предположить, что подобный защитный механизм срабатывал и при просмотре порнофильма с комедийным сюжетом. В этом случае ощущение смешного примиряло зрителя с его окружением и позволяло образоваться видимости внутреннего безопасного пространства, где не было запрета на сексуальность. В отличие от фотографии, воздействие которой осуществлялось благодаря концентрации субъекта на изображении и выстраивания ее динамики через собственное тело, кинофильм предлагал некий сюжет. Могло быть последовательное развитие событий, что давало зрителю время на нужный настрой, могла быть зарисовка с продолжительной и откровенной демонстрацией наготы (к примеру, женщина гребет, сидя в лодке, что вынуждает ее широко развести колени и позволяет камере во время всей прогулки фиксировать отсутствие на героине нижнего белья). Хотя о длительности здесь можно говорить довольно относительно, так как первые эротические фильмы были достаточно стремительными и шли всего одну-две минуты.

С развитием технических средств менялась и манера съемки. Появление подвижной камеры и съемки крупным планом позволили усилить воздействие кино. Если прежде просмотр фильма был подобен лишь стороннему наблюдению за персонажами, то снятые крупным планом фрагменты тела позволяли зрителю встать на активную позицию непосредственного участника действия. Постепенно основная роль в порнофильме переходит к половым органам, рту и языку, которые были ключевыми и в средневековой смеховой культуре. Когда они занимают собой весь экран и олицетворяют собой только чистую сексуальность и им не придается никакого символического значения, они попадают в область гротеска наравне с непомерно большими ботинками Чарли Чаплина.

Так же, как и эротическая фотография, кинематограф отражал современные реалии, уже ставшие привычными для общества. Так, наравне с традиционными сюжетами здесь закрепился мотив, основанный на распространении женского образования, который удачным образом оказался совмещенным с представлением о детской сексуальности, обыгрываемым у Маеле и развиваемом как раз в самом начале XX века в творчестве Франца фон Байроса. В результате в фотографии и в кинематографе появились эротические образы учениц. Причем рождение этой фантазии произошло через также давно разработанный сюжет флагелляции. Распространение порки как основного наказания в учебных заведениях XIX века вызвало массовое пристрастие к ней у выпускников, что, конечно, подхватили изготовители эротических гравюр и фотографий, желая угодить вкусам клиентов. В рамках кинофильма наказание поркой сменяется в кадре более суровым наказанием сексуального характера. Получается смысловой перевертыш: то, что является запретом в реальности, представляется в качестве принудительного и неизбежного в мире фантазии. В некоторых фильмах в комичном виде предстает школьная иерархия, где наказывающая учениц учительница оказывается с ними наравне, когда приходит директор. Это в некоторой степени отра-



Открытка «Покупайте яблочки!». Около 1890

жает функционирование структуры власти в целом, где всегда существует фигура, чья величина уравнивает всех стоящих на предыдущих ступенях.

Примечательно, что порнографические фильмы строили свой сюжет, как правило, на реалиях, лишь изредка обращаясь к экзотической тематике. Одни из первых испанских порнографических фильмов El confesor (1925) и El ministro y Consultorio de señoras (около 1920 года) повествуют о «тайне исповеди» одного приходского священника и о приватной жизни чиновника. Ирония, заключенная в соотнесении названия второго фильма (оно переводится примерно как «Министр по консультации сеньор») с его сюжетом, восходит к традиции социальной или политической карикатуры XVII—XIX веков. Но такое обличительное содержание — это скорее исключение, которое можно объяснить сравнительно поздним зарождением данного кинематографического жанра в Испании.

Важным представляется, что порнография сразу же выделилась в отдельный жанр кинематографа. Возможно, произошло это во многом благодаря уже существующей к этому времени устойчивой модели репрезентации чувственности в порнографической фотографии. Кинокартины других жанров, в том числе комедии, являли зрителю совсем иную модель отношения полов (здесь можно вспомнить самых известных исполнителей влюбленных, таких как Бастер Китон, Чарли Чаплин и Вера Холодная). Официальным кинематографом была воспринята романтическая традиция, где пасторальные схемы были перемещены в мир среднего класса, бедняков, актеров и циркачей. Структура формирования и развития любовных отношений в фильме строилась на полудетском кокетстве, многозначительных взглядах и всплесках страсти. Наибольшая инфантильность была свойственна героям именно комедийных фильмов. Таким образом, комические элементы в порнографических кинокартинах служили особым приемом, интенсифицирующим их воздействие на зрителя. Можно предположить, что возвращенный в сексуальную сферу визуальной культуры комизм обязан этим такой черте кинематографа, как групповой просмотр, возвращающий к модели массового служения культу, в рамках которого происходило преодоление рожденного культурой страха непристойного, получившего в начале XX века научное обоснование как симптома нервного расстройства в фрейдистской психологии. Смех, действуя согласно древней функции осмеяния враждебного и пугающего, делал смешным и безопасным репрезентацию пола и секса, переводя их в аттрактивную область.

Любопытно, что даже во второй половине XX века, когда появились носители VHS, которые позволяли смотреть фильмы дома, род комических порнофильмов не исчез и продолжал пополняться новыми картинами. Это может быть связано с двумя моментами. Во-первых, ощущение запретности подобного материала взращивается в субъектах европейской культуры с детства, во-вторых, существование родства таких явлений, как комическое и сексуальное, вопреки традиционной точке зрения о том, что эротическое и сексуальное относится к сфере возвышенного, а комическое — низкого. Смена формата вызвала, по признанию самих порнографов, серьезный кризис в существующей на этот момент порноиндустрии, поскольку многие режиссеры оставались сторонниками издания фильмов на 8-*мм* пленке, в то время как зритель предпочитал просматривать их в интимной обстановке, а не в кинотеатре. В этой ситуации оказался интересен выход режиссеров Линды и Эдди Деру. Они создали цикл таких порнофильмов, которые смотреть в кинотеатре не отважился бы ни один зритель. Под лейблом Totally tasteless video появлялись эротические сюжеты, где в центре сюжета оказывались всевозможные манипуляции с колоноскопом, карлицы, дамы за семьдесят лет, дамы непомерно пышных форм, беременные и т.п. То есть они работали с телом, вывернутым наизнанку, телом на грани жизни и смерти, телом, готовым породить новую жизнь. Сами создатели этих порнофильмов пошли на такой шаг скорее интуитивно в момент отчаяния перед ужасом банкротства, они и не предполагали, какой их ждет успех, и сами считали свои работы скорее комичны-

ми. Но дело в том, что они невольно вскрыли глубинную составляющую порнографического изображения: независимо оттого, идет ли речь о статичном или подвижном образе, ему в равной мере присущи черты гротеска.

В основе практически любой шутки лежит парадокс, смещение смысловых планов или преувеличение одной из сторон объекта, перерастающее в гротеск по мере нагнетания внутренней энергии комического. Этот же прием служит и для активизации механизмов сексуальности в ярко эротически обозначенных кинофильмах. Снятые крупным планом органы, заполняющие собой все пространство экрана, или невероятная, размером с велосипедное колесо грудь героинь порнографической мультипликации — эти интенсифицирующие у зрителя сексуальное возбуждение приемы по сути своей являются чистым воплощением гротеска. На дагеротипах, где модель снята пропорционально относительно размеров кадра, композиция выстроена так, чтобы одна из интимных частей тела непременно оказывалась в его центре. Такое композиционное решение автоматически ставит акцент и определяет, что из объектов на снимке занимает ведущее положение. «Абсолютно безвкусное видео» с его патологиями и отклонениями от норм возвращает к древнему образу беспрестанно рождающегося и умирающего тела. Порнофильм 1972 года «Глубокая глотка», по всей видимости, считающийся ныне классикой жанра, основан на парадоксальном строении тела героини: самая чувствительная эрогенная зона расположена у нее в гортани — и сама эта идея по сути своей комична, а с другой стороны, это соотносится со знаменитым телом-перевертышем. Наряду с этим существуют и просто порнографические пародии на известные кинокартины («Бритье рядового Райана», «Ночь независимости») или просто снятые со всеми приемами комедии порнофильмы.

Еще один аспект, повлиявший на объединение двух чувственных начал, становится явен, если обратиться к подростковым фильмам (прежде всего, американским, поскольку в этой нише американский кинематограф, бесспорно, задает тон всему миру). Если рассматривать комедийный жанр этого направления, то довольно быстро мы придем к выводу, что огромная их доля посвящена сексуальной тематике. Причем можно заметить, насколько более откровенными стали эти фильмы в течение, скажем, тридцати лет. Разумеется, в стране, где фильмы строго определяются в одну из категорий, которой соответствует и определенная категория зрителей, это не могло быть случайным. Низовой юмор, приемы которого хорошо разработаны в кинематографе США, был направлен со всем своим багажом на служение сексуальному воспитанию подростковой части нации. Сага «Американский пирог» получила категорию R, то есть подросткам до 17 лет разрешается ее смотреть только в сопровождении родителей, но все-таки полностью не запрещено. Она начиналась с темы потери девственности главными героями, которые, страстно ожидая этого момента и опасаясь его, попадают в цепь комических ситуаций. Очевидно, что здесь чудовищем, против которого направлен чуть ли не весь грубо-комедийный набор, выступает чувство стыда, вызываемое сексуальной тематикой. Стыд, поставленный исследователем Леонидом Карасевым в антипатическую пару со смехом, оказывается опрокинут и нивелирован создателями фильма. Срабатывает тот же механизм, что и в эпоху ранней фотографии, когда свергнутым оказывалось настороженное отношение к сексуальности современников Викторианской эпохи. Страшным больше не является ни секс, ни интимные части тела обоих полов — все это настолько смешно, что уделять этой теме большую часть своего времени даже глупо. Поэтому Стив Стифлер (Шон Уильям Скотт), главный шут этого фильма, является в тоже время и наиболее сексуально активным персонажем.

Таким образом, воспитанный культурой стыд способствовал тому, чтобы все большее число зрителей предпочитали смотреть порнофильмы дома, а противостоящий ему смех, в свою очередь, тому, чтобы все больше молодых людей смотрели в кинотеатрах скабрезные комедии.

О П Ы Т

Ларс фон Триер

ЛАРС ФОН ТРИЕР:

«Все идеи краденые»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ЭНН ТОМПСОН

Энн Томпсон. Почему, как вам кажется, ваши комментарии на пресс-конференции вызвали столь бурную реакцию?
Ларс фон Триер. Если бы я говорил по-датски, мне бы, конечно, удалось лучше передать некоторые смысловые нюансы. Я был наивен и глуп. Я думал о том, что в каждом из нас на самом деле живет такой маленький гитлероподобный человечек. Но некоторые темы, связанные с диктаторами — то же и с Мао, и со Сталиным, — до сих пор остаются запретными.

Я поступил очень глупо, но, с другой стороны, беспокойство должно вызывать как раз то, что мы оказываемся неспособны открыто и ясно высказываться на определенные темы. Во время пресс-конференции я был в хорошем настроении. В том зале собралось много народу, повсюду телекамеры, словно огромная безликая аудитория; я говорил с миром. Сейчас же все иначе, я сижу с вами и могу видеть ваше лицо. Это совершенно иной опыт.
Энн Томпсон. Как вы восприняли решение фестиваля объявить вас персоной нон грата?
Ларс фон Триер. Что касается меня, у меня там по-прежнему есть два хороших друга — Жиль Жакоб и Тьерри Фремо.
Энн Томпсон. Что же позволяет вам говорить то, что вы сами назвали «глупостями»?
Ларс фон Триер. Та сила, что побуждает меня говорить и делать глупости — порой я становлюсь чересчур эмоционален, — также дает мне возможность создавать мое кино. Могу сказать одно: никогда больше не буду участвовать в пресс-конференциях.
Энн Томпсон. Думаете, это как-то повлияет на осуществление вашего будущего совместного проекта с Мартином Скорсезе «Пять препятствий»?
Ларс фон Триер. Не знаю. Я пока не говорил с Марти. Конечно, я немного беспокоюсь, что весь этот скандал отпугнет его.
Энн Томпсон. Надо признать, скандал отвлек внимание от самой «Меланхолии».
Ларс фон Триер. Да я сам уже почти забыл свой фильм.
Энн Томпсон. Все помнят невероятный пролог к «Антихристу», снятый в замедленном темпе. В этот раз вы зашли еще дальше. Как возникла эта идея?
Ларс фон Триер. Сначала я хотел, чтобы в фильме периодически, в определенные ключевые моменты возникали монументально застывшие образы, живущие в крайне замедленном движении, которые стали бы неким отражением происходящего или даже самостоятельным элементом истории, так что изначально было задумано пронизать ими всю картину. А потом меня поглотил Вагнер.
Энн Томпсон. Почему именно он?

Ларс фон Триер. Это моя давняя любовь. Я много читал о «Тристане и Изольде», и, кажется, это самая значительная работа эпохи немецкого романтизма, в особенности потому, что речь в ней идет об очищении смертью. Да, таковы уж немцы, а в сущности, и датчане тоже. В какой-то момент я понял, что мой фильм становится невероятно романтическим, он прямо требовал увертюры. И мы использовали прелюдию из «Тристана и Изольды», точнее, одну треть прелюдии.

Я большой поклонник многих опер Вагнера. В молодости прочел первую половину цикла Марселя Пруста, там герои обсуждали идеальное произведение искусства и в итоге пришли к тому, что идеал — это «Тристан и Изольда».

Вообще, я не использовал такое обилие музыки со времен «Элемента преступления», в «Меланхолии» музыка обволакивает все, зритель буквально купается в ней. На самом деле это даже здорово. Много лет в кино существует негласное правило — не монтировать в такт музыке, ее ритму. Это считается грубым, примитивным, вульгарным. Но именно так мы поступаем в «Меланхолии». Когда в увертюре Вагнера вступают и смолкают духовые, мы монтируем прямо в такт им. Таким образом, получилось нечто вроде музыкального клипа. И это должно выглядеть вульгарно, таково было наше намерение. Давно я не занимался чем-то, что приносило бы мне такое удовольствие. В отличие от «Антихриста», мне не пришлось ничего вымучивать из себя, все выходило очень естественно. Так что монтировать в такт музыке — сплошное наслаждение.

Энн Томпсон. Вы ведь работали и над постановкой «Кольца Нибелунгов»?

Ларс фон Триер. Я занимался этим проектом два года, но затем оставил его. Помню, меня сопровождал внук Вагнера, Вольфганг Вагнер. А позже я увидел в Интернете фото, где он так же сопровождает Гитлера. Все исполнители вели себя очень претенциозно, было смешно. Я чувствовал себя заключенным концлагеря, которому разрешили прийти на шикарную вечеринку. Возможно, не стоило этого сейчас говорить... Странно и забавно, как все это теперь перекликается с тем, что произошло во время и после пресс-конференции.

Энн Томпсон. Во время просмотра пролога тут же возникают ассоциации с живописными полотнами, в частности, с «Леди из Шалот» Уотерхауса. Вы снимали в рапиде, а как вы использовали цифровую фотосъемку?

Ларс фон Триер. Все эти кадры состоят из множества слоев, сейчас с помощью компьютерных программ сделать все это не составляет труда. Кадр, где Жюстин на заднем плане, а на переднем — мальчик с веткой и ножом, состоит из тридцати слоев. Звучит так, словно это очень сложная техника, но на самом деле это не так. Просто берешь каждое дерево, подсвечиваешь его одной или двумя лампами, затем так же поступаешь с другими. А когда все соединяется в одно изображение, возникает изумительный, нереальный эффект: непонятно, откуда исходит свет, поскольку после обработки в программе все источники света становятся невидимы. Таким образом можно бесконечно играть и экспериментировать с изображением.

Энн Томпсон. В одной из сцен видно, как из пальцев Жюстин исходят электрические потоки.

Ларс фон Триер. Это основано на научных исследованиях. Если планета такого размера приблизится к Земле, грозы участятся, и подобные явления станут вполне реальными.

Энн Томпсон. Вы не раз говорили, что идея проекта зародилась у вас в период тяжелой депрессии. В картине «Меланхолия» Жюстин, подверженная депрессии, наделена особыми способностями, которых другие лишены, порой она предстает настоящим пророком.

Ларс фон Триер. В прежние времена верили, что меланхолики обладают более выдающимися способностями, нежели обычные люди. В основу фильма легли выводы психологов о том, что в кризисной ситуации, подобной той, что мы видим в картине, поведение меланхолика будет более практичным, поскольку внутренне он уже переживал такие ситуации и готов ко всему. У меня есть родствен-

ники, которым знакомо состояние меланхолии, они говорили, что фильм задел их за живое, что ощущение меланхолии в нем отражено очень точно.

Энн Томпсон. А вот в немецком романтизме меланхолия ассоциируется с глубинным чувством всепоглощающего желания.

Ларс фон Триер. Меланхолия — своего рода сладкая боль, она сравнима с чувством влюбленности. В этом и есть символический смысл столкновения планеты Меланхолия с Землей.

Энн Томпсон. Изначально предполагалось, что главную роль в картине сыграет Пенелопа Крус.

Ларс фон Триер. Точно. Я должен был написать фильм для нее. Мне вообще нравится ставить перед собой задачи, а Пенелопа как раз спросила меня, смогу ли я дать ей роль в своем фильме. Я ответил, что она очень нравится мне как актриса, но что я пока не уверен и должен подумать над этим предложением. В последующие месяцы мы часто общались, многое обсуждали, и вот мне пришло в голову, что я могу предложить ей роль в «Меланхолии». Я решил, что слово «меланхолия» и Пенелопа станут началом моего фильма.

Энн Томпсон. Но она в итоге не захотела сниматься?

Ларс фон Триер. Тут мне самому не все ясно. Нет, думаю, она хотела, тем более что, в отличие от «Антихриста», в «Меланхолии» она могла бы отделаться довольно легко.

Энн Томпсон. Все же в картине есть сцены с обнаженкой.

Ларс фон Триер. Но здесь все не так жестко. Думаю, Пенелопа хотела сниматься, но потом вдруг оказалось, что она уже занята на съемках «Пиратов Карибского моря». Со мной уже такое случалось; эти именитые актрисы думают, что режиссер будет ждать их, сколько потребуется. Конечно, я мог подождать. Но моя проблема в том, что, в отличие от многих режиссеров, я не могу работать над несколькими проектами одновременно. То есть, согласись я ждать Пенелопу, мне пришлось бы бездельничать треть года. Поэтому я решил попробовать что-то другое.

Энн Томпсон. И тут появилась Кирстен. Надо признать, с ролью она справилась блестяще. Вы видели ее в других картинах, вроде «Человека-паука»?

Ларс фон Триер. Да. Я видел ее в нескольких картинах, но вообще-то ее кандидатуру предложил мне Пол Томас Андерсон, когда несколько лет назад мы обсуждали с ним этот проект. И, когда мы начали снимать, Кирстен как раз оказалась свободна.

Энн Томпсон. Говорят, она не понаслышке знает, что такое депрессия.

Ларс фон Триер. Не знаю, насколько тяжелую депрессию она пережила, но она действительно очень хорошо понимает это состояние. Мы могли говорить о депрессии абсолютно свободно и легко.

Энн Томпсон. Она теперь злится на вас?

Ларс фон Триер. Из-за пресс-конференции? Надеюсь, нет. Но, наверное, ее это задело больше, чем кого-либо другого. Она, вероятно, побаивается таких ситуаций, могу это понять. Это было очень, очень глупо с моей стороны. В конце концов, я ведь правда не нацист.

Энн Томпсон. В этот раз вы работали с новым оператором, Мануэлем Альберто Кларо, отказавшись от сотрудничества с Энтони Дод Мэнтлом, с которым снимали предыдущие фильмы — «Догвиль» и «Антихрист».

Ларс фон Триер. В «Антихристе» мне нужна была жесткость, даже грубость. Я был доволен работой Энтони, он снимает более театрально, и он хотел показать, что может добиться именно того эффекта, к которому я стремился. Обычно я могу повторять свои требования по десять раз, но во время работы над «Антихристом» из-за моего состояния я мог повторять от силы дважды. Еще он все время покупал мне какие-то подарки, а я говорил, что не нуждаюсь в этом. Так что между нами постоянно возникало определенное напряжение.

Энн Томпсон. Кажется, что в своем фильме вы, вполне в духе времени, подхватываете все те апокалиптические настроения, которые витают в воздухе и столь часто эксплуатируются сегодня в кино.

Ларс фон Триер. Может, и так, но это отчасти случайность, ведь главным моим мотивом была именно меланхолия. А уже позже в истории меланхоличной героини возникает идея апокалипсиса, ведь она словно призывает планету Меланхолия, чтобы та поглотила ее.

Я люблю резкие контрасты. Поэтому мне нравится идея противопоставить концу света всякие глупые мелочи. Когда Земля готова вот-вот рассыпаться в песок, всё — от героических деяний до мелких семейных дрязг — перестает иметь значение.

Нравится и нагнетать напряжение. Я и прежде снимал неприятные сцены, вспомнить хотя бы сцену из «Танцующей в темноте», где героиню Бьёрк ведут на казнь. Там я использовал принцип, который не раз видел в американском кино: с момента, когда зритель узнает о том, что должно произойти нечто неприятное, напряжение и чувство тревоги должны нагнетаться бесконечно медленно. В «Меланхолии» это нагнетание происходит на протяжении всей картины, поскольку с самого начала мы знаем, что грядет конец света. И он происходит в последней сцене. Так что аудитории нужно запастись терпением. Обычно действие фильмов ужасов происходит в разных жутких местах, вроде канализационных коллекторов и подвалов, наша же история разворачивается на фоне великолепного замка. Я всегда ненавидел сказки как раз потому, что действие в них непременно происходит в чудесных замках и дворцах. Место действия в сказке всегда должно было быть неким вымышленным образом, и в моем фильме окружающая обстановка также вполне сказочная. Но я, разумеется, надеюсь, что за ними угадывается и реальность, которая лежит в основе.

Энн Томпсон. Вся свадьба в первой половине фильма — эдакое «Торжество» на стероидах — летит к черту, и когда родители и начальник Жюстин начинают вести себя по-свински, она очень быстро теряет контроль над собой.

Ларс фон Триер. Ей, как мы понимаем, уже знакомо состояние меланхолии, и она старается уцепиться за идею о том, что если заставит себя жить нормальной жизнью — выйти замуж, родить ребенка, — это спасет ее. В начале фильма она как будто счастлива, действительно начинает нормальную жизнь, но ей еще предстоит долгое падение. Уже с самого начала ясно, что что-то не так: новобрачные опаздывают на свадьбу на два часа, это нехороший знак.

Энн Томпсон. А как родился образ длиннющего лимузина, который никак не может вписаться в поворот?

Ларс фон Триер. Просто я часто задумывался об этом. В американских фильмах мы постоянно видим лимузины, но ведь чтобы эти машины могли разворачиваться, нужны специальные дороги. К тому же я счел это довольно символичным: видно, что Жюстин хочет устроить по-настоящему роскошную свадьбу, приехать в шикарный замок на огромном лимузине. И тут вмешивается реальность с ее вечно неподходящими обстоятельствами, возникают препятствия.

Энн Томпсон. Позже она убегает из замка в своем сногсшибательном белом платье, идет по идеально гладкому полю для гольфа. Сцена в духе «В прошлом году в Мариенбаде». Вы задумывались об этом?

Ларс фон Триер. Да, но, по правде говоря, все дело в замке, что мы нашли, там на самом деле повсюду пейзажи, напоминающие «В прошлом году в Мариенбаде». Интересно, что на съемках той картины группе приходилось рисовать на земле тени от фигур героев с правой стороны. А в «Меланхолии» герои отбрасывают двойную тень, поскольку свет исходит от двух планет. В общем, да, все идеи краденые, так всегда и бывает.

Кстати, идею с полем для гольфа я позаимствовал из «Ночи» Антониони. В площадках для гольфа есть нечто странно меланхоличное. Они кажутся бесконечными, а если убрать с поля всех игроков — а в моем фильме их и нет, — получится невероятно изысканный пейзаж. Мне всегда нравились поля для гольфа и кладбищенские лужайки.

Энн Томпсон. А что произошло с вашим проектом Pussy Power? Помнится, замысел был в том, чтобы привлечь женщин-режиссеров к съемкам порнофильмов для женщин.

Ларс фон Триер. Ни одна женщина-режиссер не заинтересовалась этим проектом.

Энн Томпсон. В следующем проекте вы тоже планируете исследовать женскую сексуальность?

Ларс фон Триер. Да, если, конечно, не лишусь финансирования после всего этого скандала. Пока я называю его «Нимфоманка». Это будет исследование самого понятия. Проект будет посвящен эротическому развитию женщины с двенадцати до пятидесяти лет. Если вы знакомы с произведениями Маркиза де Сада, то помните, что в них есть место и сексу, и философским рассуждениям.

Безусловно, это будет насыщенно эротический фильм. Мой оператор, Мануэль, как-то сделал удивительное замечание. Он решил предупредить меня об опасности, которая подстерегает многих стареющих режиссеров: женщины в их картинах становятся все моложе и моложе, а одежды на них — все меньше. Как раз это мне и нужно было услышать. Я определенно рассчитываю, что с каждым фильмом мои героини будут становиться все моложе и раздеваться все чаще.

www.indiewire.com

Перевод с английского Елены Паисовой

ЛАРС ФОН ТРИЕР:

«Меня по-прежнему мучают сомнения»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ЭНДРЮ О'ХЕИР

Ларс фон Триер

Эндрю О'Хеир. Вы ведь выросли в скандинавской стране. Знакомы ли вам книги о муми-троллях финской писательницы Туве Янссон?

Ларс фон Триер. Да, разумеется! Вы тоже их читали?

Эндрю О'Хеир. Да, я очень их люблю, как и мои дети. Хотя не уверен, что они пользуются популярностью у большинства американцев.

Ларс фон Триер. Интересно. У моих родственников есть друзья из Швеции, которые в свое время были близкими приятелями Янссон, и кто-то сказал мне, что мой фильм напоминает одну из ее историй. Я уже мало что помню, но в свое время прочел все ее книги. Созданный ею мир невероятно увлек меня. Фантастическая вселенная.

Эндрю О'Хеир. Если прочтете ее «Муми-тролля и комету», думаю, вы заметите некоторые удивительные параллели с вашей картиной.

Ларс фон Триер. Уверен в этом. Она тоже писала о таинственной планете, или то была комета. Да, уверен, сходство есть. Понимаете, мы все так или иначе крадем чужие идеи. Иногда сознательно, иногда — нет, но в любом случае, мне кажется, книги Янссон — отличный источник, из него и украсть не стыдно.

Эндрю О'Хеир. Действительно, прекрасный источник. Когда вернусь в Америку, расскажу своим детям, что парень из Дании снял фильм по книге «Муми-тролль и комета», но, чтобы посмотреть его, им придется сначала подрасти.

Ларс фон Триер. Я выбрал неверное название! «Муми-тролль и комета», фильм Ларса фон Триера» — звучало бы намного эффектнее.

Эндрю О'Хеир. Но скажите честно, что вы чувствуете по поводу «Меланхолии» теперь, после всего, что произошло? Еще до премьеры казалось, что у вас сложились очень странные отношения с собственной картиной. Вы повторяете, что вам с ней как-то не по себе и вы не уверены, что она вам нравится. Это просто шутки? Или какая-то фирменная триеровская «фишка»? В случае с вами разобраться в этом довольно трудно, вот в чем проблема.

Ларс фон Триер. По правде говоря, это не было шуткой. Но да, согласен, трудно понять, когда я говорю серьезно, а когда — нет. Должен сказать, что даже шутки сами по себе — это не только шутки, в них же есть и доля правды. Думаю, это довольно важно. Но в данном случае я не собирался шутить. Вот, например, сидишь и понимаешь, что нужно написать «вступительное слово режиссера». И я подумал, что если у меня есть сомнения, озвучить их уместно как раз здесь. Глупо писать что-то вроде: «Это именно то, чего я и хотел добиться, все вышло идеально» и тому подобное. Меня по-прежнему мучают сомнения, и ваши аналогии с муми-троллями, увы, не приносят мне облегчения.

Недавно один русский рассказал мне, что когда Тарковский впервые посмотрел «Солярис», он сказал: «Слишком красиво». Потом вырезал все идиллически красивые сцены, тогда и возник фильм. Вот достойный человек. Возможно, поступи я так же, я был бы вполне доволен, не знаю. Я чувствую... Вообще-то, я не знаю, что чувствую. Работать над этой картиной оказалась чрезвычайно приятно, пожалуй, мне даже стыдно за то, что я получил такое удовольствие. Серьезно, у нас не было никаких проблем.

Эндрю О'Хеир. То есть вы бы скорее предпочли испытывать страх, стыд и чувство вины?

Ларс фон Триер. Что-то вроде того. Сейчас же я чувствую себя так, словно забрался на вершину Эвереста без кислородного баллона, и все восклицают: «Фантастика!» А мне это все кажется смешным. Может, все получилось слишком легко. К тому же фильм вышел уж очень романтический, хотя это и было сделано намеренно. Мне немного стыдно и оттого, что я сделал нечто, не требующее от меня больших усилий. Бред вроде «Догмы» и прочее, чем я занимался прежде, — с помощью всего этого я пытался помешать себе делать то, что у меня слишком хорошо получается, всячески старался избежать легких путей. А установить цифровую камеру, снимающую тысячу кадров в секунду, и создать увертюру к «Меланхолии» оказалось легко.

Когда же мне показали макет плаката, стоп-кадры и трейлер «Меланхолии», я сказал: «Этот фильм я не знаю». «Но вы же сняли его». — «Очень надеюсь, что это не так». Он сплошь состоит из клише и проникнут эстетикой, с которой при любых других обстоятельствах я бы предпочел не иметь ничего общего. Надеюсь, что под слоем всего этого прячется тот фильм, к которому я все же испытываю теплые чувства. Я вспоминаю картины Лукино Висконти, которые я всегда любил, — они, как огромные кремовые торты в шапке из взбитых сливок. Я, конечно, позволил себе лишнее, увлекшись музыкой Рихарда Вагнера. Но снимал я картину с чистым сердцем, мне кажется, сделать ее лучше я бы не смог, вся команда отлично справилась с работой. И все же, когда вижу стоп-кадры или фрагменты, думаю: «Будь я проклят. Что за гадость». Обычно я без ума от всего, что делаю. Пожалуй, я самый самодовольный режиссер из всех, кого вы когда-либо встречали. Но «Меланхолия» оказалась в опасной близости к эс-

тетике американского мейнстрима. Пожалуй, единственное оправдание фильма в том, что в нем все-таки показан конец света.

Недавно у меня вышел смешной разговор с Мартином Скорсезе, который, как известно, невероятно вежливый человек. Он сказал: «Первые сцены «Антихриста» поразительно красивы». Он имел в виду ту прелюдию к фильму. А я начал кокетничать: «Да, но это черно-белые кадры, замедленная съемка. Как тут может получиться некрасиво? А потом думаю: «Черт, это же говорит человек, который снял «Бешеного быка»!» Но он только рассмеялся и сказал: «Ты прав».

Эндрю О'Хеир. Возможно, после этих слов вы меня возненавидите, но, мне кажется, с художественной точки зрения «Меланхолия» во многом гораздо более зрелый фильм по сравнению с вашими предыдущими работами, он в большей степени замешан на ином, «взрослом» типе чувствительности. Но наверняка такую интерпретацию вы бы предпочли услышать в последнюю очередь.

Ларс фон Триер. Но я не хочу быть взрослым! Я вас умоляю!

Кто-то все же утверждает, что я ушел в мейнстрим. Но желания снимать массовое кино у меня не было. Я уж точно не могу судить о том, как аудитория воспримет мою картину. Помню, когда мы в 1987-м сняли «Эпидемию», то были абсолютно уверены, что после премьеры деньги рекой потекут нам в карман. Но сколько людей посмотрели ее в первый уик-энд? От силы 137 человек. Я совершенно не умею оценивать степень привлекательности фильма для широкой аудитории.

Эндрю О'Хеир. Значит, все, что произошло на пресс-конференции, можно отчасти объяснить вашим желанием...

Ларс фон Триер. Желанием не быть взрослым, да. В день пресс-конференции или накануне у меня состоялся занятный разговор с Жилем Жакобом. Он написал книгу, в которой упоминает и меня: вспоминает, как я впервые приехал в Канн с бритой головой, в косухе, а теперь вот приезжаю в смокинге. И заключил, что так происходит со всеми бунтарями — со временем они просто перестают быть ими. Меня это, конечно, ужасно взбесило. Я сказал ему: «Послушайте, а зато теперь у меня есть татуировка». Но он лишь рассмеялся, словно говоря, что этого-то недостаточно.

Не знаю... Все это не было запланированной акцией. Но на подсознательном уровне, наверное, я и правда вел себя, как хулиганистый школьник. Как сказала мне Шарлотта Рэмплинг: «Ты поступил не плохо, просто расшалился». В общем, репутацию свою я подпортил, уж это точно.

Эндрю О'Хеир. Я был в зале, когда вы говорили все это, и, как мне кажется, понял, что вы пытались сказать. Сейчас уж можно не упоминать об этом, вы и так понимаете, что ваши слова обидели, ранили многих людей, особенно евреев и потомков тех, кто пережил Холокост. Но не думаю, что вы намеренно добивались такой реакции.

Ларс фон Триер. Нет. Я не хотел, чтобы все так обернулось. Прежде всего, я люблю провокации, но у провокации должен быть повод, а в данном случае повода не было. Это было просто... Словно я вел машину, и внезапно на дороге возник крутой поворот, которого я не заметил, поэтому не смог справиться с управлением. Это была беспричинная провокация, и я действительно сожалею, что все так получилось. Я верю в хорошие провокации, которые могут вызвать интересную реакцию, но в данном случае все пошло неправильно. А я недостаточно умен, чтобы понимать: нельзя говорить такие вещи, да еще в самом неподходящем для этого месте, это же абсолютный тупик.

Но в то же время я не считаю, что мои слова можно назвать антисемитским высказыванием. Я говорил глупости, например, сказал, что понимаю Гитлера. Но именно поэтому я и не верю во все эти пресс-конференции. Если бы я сейчас сказал вам, что понимаю Гитлера, вы бы наверняка переспросили: «Что вы, черт возьми, имеете в виду?» И тогда я мог бы объяснить, что видел Бруно Ганца в роли фюрера в картине «Бункер» и понимаю, что Гитлер — тоже человек, что очень важно, чтобы все это признали и осознали,

и все такое. Понимаете, идеи, подобные нацистским, на самом деле живут в каждом, где-то в глуби, независимо от того, какую религию он исповедует и в какой стране живет. Мы должны бороться с ними, а утверждать, что Адольф Гитлер был не человеком — крайне глупо.

Но, естественно, на пресс-конференции я ничего этого не сказал, поскольку просто запаниковал — в мыслях я был уже где-то далеко. Думаю, самыми оскорбительными стали мои слова о том, что когда я узнал, что я не еврей, то стал считать себя нацистом. Я имел в виду лишь то, что я вдруг оказался в другом лагере, но эти слова могли только обидеть немцев. Вообще, это больное место датчан — на протяжении всей истории нам порядочно доставалось от немцев.

Я беседовал со многими немцами — они сейчас находятся в некоем странном вакууме. Они сами, конечно, не имеют никакого отношения к войне, но их деды участвовали в ней и творили то, о чем мы все знаем, и теперь их потомки должны нести наказание просто за то, что они немцы. Их наказание в том, что их захлестнула лавина информации о войне. Когда смотришь немецкий документальный фильм о второй мировой, там то и дело говорят о «мерзавце Гитлере и его приспешниках», тогда как авторы датских и английских картин придерживаются гораздо более нейтрального тона. Полагаю, все это будет продолжаться еще какое-то время и в конце концов как-то стабилизируется. Но я все же считаю, важно понимать, что где-то в глубине души мы все немного нацисты.

Эндрю О'Хеир. Когда я вышел с пресс-конференции, в голове у меня крутилась песня Элвиса Костелло «Два маленьких Гитлера» (Two Little Hitlers). Знаете ее? Она, конечно, о влюбленных. Там есть слова «Два маленьких Гитлера будут бороться до тех пор, пока один маленький Гитлер не подчинится воле другого».

Ларс фон Триер. Нет, не слышал. Но сказано очень умно.

Эндрю О'Хеир. Вы ведь и это имели в виду? Иногда у каждого возникает желание подчинять, возвыситься над другими, а уж у художников, думаю, особенно часто.

Ларс фон Триер. Это точно. Но объяснить это мне тоже не удалось, это был полный провал. Мне, кстати, есть что сказать и об извинениях — особенно после той истории с президентом Клинтоном. Понимаете, для меня его интрижка с Моникой Левински стала доказательством того, что он — президент — тоже человек. Но знаю, в Америке на это смотрели совсем иначе. А я подумал: «Да это же отлично, значит, он тоже человек!» Возможно, это обидело Хиллари. А может, у них был уговор на этот счет, кто знает? Они же там все были хиппи или кем-то вроде них. Но идти к священникам или кому-то еще и извиняться, по-моему, было лицемерием. Мне даже стало как-то не по себе. Я увидел реального человека, олицетворяющего новый тип президента, человека с хорошими намерениями; и вот он вдруг оказывается вынужден подчиняться каким-то бессмысленным условностям. Разве публичные извинения могут что-то изменить? Наверняка он не стал бы вытворять ничего подобного, если бы знал, что ему будет так совестно. В общем, это был некий ритуал, подобный публичному избиению на городской площади.

Эндрю О'Хеир. Это может помочь американцам лучше понять и вашу личную жизненную историю. Ваш отец был евреем, а затем, уже во взрослом возрасте, вы выяснили, что он — не ваш биологический отец. То есть до того момента вы считали себя наполовину евреем.

Ларс фон Триер. Именно так. Хотя, конечно, я знаю, что евреем считается тот, у кого мать — еврейка, надо сказать, очень остроумная идея. Так что я был все-таки не совсем евреем. Отец не был религиозен, а позже я узнал, что мою семью осуждали, не считали правоверной еврейской семьей, поскольку мы никогда не ходили в синагогу. Так устроены все сообщества. Помню, в молодости я мнил себя коммунистом и видел, что маоисты и троцкисты ненавидели друг друга даже больше, чем капиталистов. Они страшно ругались без всякого повода и боролись друг с другом из-за каких-то пустяков.

Эндрю О'Хеир. Вы были тинейджером-коммунистом? И в какой группировке состояли вы?
Ларс фон Триер. Я был за Москву. И должен сказать, до сих пор придерживаюсь этих взглядов. Странно, ведь я знаю, что Ленин был тем еще подонком, погубил множество людей. И все же почему-то — вот, опять лезу на рожон, — почему-то я думаю, что могу простить его, ведь в конце концов он боролся за благое дело, а я верю в идеалы коммунизма и социализма. Разумеется, то, что произошло, не было благом. Да, это было чудовищно. Но стоит помнить о прошлом и сопоставлять его с настоящим. То, что коммунизм порождает диктатуру, для нас сейчас уже неоспоримый факт, даже я не стану это опровергать. Но социалистические идеалы по-прежнему мне очень близки.
Эндрю О'Хеир. Вы упоминали о влиянии Ингмара Бергмана на ваше кино, хотя я понимаю, что для скандинавских режиссеров это уже превратилось в клише — Бергман для них стал чем-то вроде идола, управляющего чужими жизнями. Но первая часть «Меланхолии», очень эффектная и напряженная, насыщенная роскошными декадентскими образами немецкого романтизма, все же чем-то напоминает его «сельские» картины, например, «Улыбки летней ночи» или «Земляничную поляну».
Ларс фон Триер. Возможно, так и есть. Но недавно я пересмотрел «Улыбки летней ночи» и, должен признать, не могу отнести их к числу лучших работ режиссера. Когда я впервые увидел этот фильм, просто бредил им. У меня даже была книга, куда вошли интервью, кадры и чудные фотографии со съемок. Но сейчас гораздо более сильными мне кажутся картины «Земляничная поляна» и «Как в зеркале».

Бергман много раз пытался снять смешной фильм, но так и не преуспел в этом. Я был так зол на него после «Фанни и Александра». Я восхищался его работами, а эта картина — словно некая дешевая упрощенная версия, где он смешал все свои самые яркие приемы, такой фирменный бергмановский конструктор.
Эндрю О'Хеир. Понимаю, о чем вы, но, наверное, я слишком сентиментален. Я по-прежнему люблю и «Фанни и Александра», и «Улыбки летней ночи». Теперь нанесу последний удар: как и Бергману, вам никогда не удавалось избавиться от идеи Бога. В картине Жюстин говорит, что знает: мы абсолютно одни, и больше нигде во Вселенной жизни не существует. Вы заявили, что таково и ваше личное мнение.
Ларс фон Триер. Все же это мнение нельзя назвать моим личным. Но это было нечто вроде откровения. Ведь есть вещи, которые не следует произносить вслух, а есть те, о которых не принято даже думать: например, о том, что нигде, кроме планеты Земля, жизни нет, ни одной крошечной бактерии во всей Вселенной; что зарождение жизни на Земле было чистой случайностью, которая произошла лишь однажды.
Эндрю О'Хеир. Видите, еще одна североевропейская философская идея. Прежде мы считали себя уникальными, особенными, поскольку нас создал Господь, а теперь, получается, можем считать себя таковыми, потому что мы совершенно одни. Вы все равно позволяете идее Бога вкрасться в составленное вами уравнение, пусть он и остается где-то за скобками и называете вы его как-то иначе.
Ларс фон Триер. Да, да. Возможно, он и правда в какой-то момент возникнет снова. Даже несмотря на то, что я до конца своих дней буду его отрицать.

www.salon.com

Перевод с английского Елены Паисовой

Ч Т Е Н И Е

ВЛАДИМИР СЕРЫШЕВ

Личное пространство

КРИМИНАЛЬНАЯ ДРАМА

На игровой площадке во дворе элитного многоэтажного дома весело гомонит детвора под присмотром взрослых — старушек и молодых мам. Взрослые сидят на скамейках и беседуют ни о чем.

Из подъезда выходит гувернантка, держа за руку девятилетнюю девочку с книгой под мышкой. Едва выйдя, обе останавливаются под козырьком. Девочка совершенно апатична, равнодушно смотрит в землю.

Взрослые на скамейках мгновенно умолкают. Напряженно смотрят на девочку и гувернантку.

Одна из старушек беспокойно бросает взгляд в дальний конец двора — подальше от игровой площадки, — где пустует лавочка.

Гувернантка тоже окидывает двор затравленным взглядом. Вздыхает в тихом, бессильном отчаянии.

Г у в е р н а н т к а. Господи...

Молча ведет девочку к дальней лавочке.

Взрослые с тревогой и опаской смотрят им вслед.

Гувернантка подводит девочку к лавочке. Девочка усаживается и сразу же открывает книжку. Гувернантка торопливо поправляет девочке воротник кофты. Попутно что-то объясняет жестами на языке глухонемых.

Девочка мельком бросает взгляд на гувернантку и снова утыкается в книжку, не реагируя больше на ее действия. Легонько погладив девочку по плечу, гувернантка быстро уходит обратно к подъезду. Растерянно оглядывается на ходу.

Девочка сидит совершенно одна в углу двора. Читает книжку.

За рулем джипа — Наемник, крепкий мужчина средних лет в темной одежде. Через лобовое стекло он видит двор элитного дома и девочку, читающую книжку на лавочке.

Наемник быстро мечет взглядом по двору. Фиксирует детскую площадку вдалеке, взрослых на скамейках, входящую в подъезд гувернантку.

Звонит мобильный телефон, закрепленный на приборной панели. Наемник нажимает кнопку, и по громкой связи раздается нервный — на срыве — мужской голос.

М у ж с к о й г о л о с (*за кадром*). Всё, как вчера! Надо брать!

Н а е м н и к. Берите.

Выключает телефон и заводит машину.

Большой черный джип трогается с места и медленно едет вдоль двора. Поравнявшись с девочкой на лавочке, останавливается. Девочка сидит, не реагируя ни на что вокруг. Читает книжку.

Внезапно во двор вбегают двое мужчин в черных масках. Один в черной куртке, другой в коричневой. Черный подскакивает к девочке со спины и резко набрасывает ей на голову черный мешок. Девочка дергается, роняет книжку из рук. Черный сдергивает девочку с лавки и бежит с ней к джипу. Коричневый распахивает заднюю боковую дверь машины.

Взрослые на игровой площадке взбудораженно вскакивают со скамеек. Растерянно смотрят, как Черный заталкивает девочку в джип и быстро запрыгивает следом. Коричневый захлопывает за ними дверь. Обегает машину сзади. Слышен хлопок второй двери, и джип срывается с места.

Наемник резко выворачивает руль. Через лобовое стекло видна полупустая дорога, две-три машины впереди.

Слышно, как сзади тяжело и взбудораженно дышат Черный и Коричневый.

Черный джип быстро мчится по улице мимо домов, кафе и магазинов. Разом обгоняет несколько машин.

На заднем сиденье Черный и Коричневый в масках и зажатая между ними девочка с мешком на голове. Девочка неподвижна. Черный придерживает ее рукой за шею.

Коричневый беспокойно ерзает. Нервно смотрит в боковое окно. Суетливо оглядывается назад.

Наемник бросает на него взгляд в зеркало заднего обзора.

Н а е м н и к. Мешаешь. Не вертись.

К о р и ч н е в ы й. За дорогой смотри! Мне босс сказал, чтоб машина целая была!

Н а е м н и к. Не вертись, я сказал!

Черный джип сворачивает на перекрестке вправо. Не сбавляя скорости, мчится дальше.

Коричневый, еще раз дернувшись по сторонам, прекращает ерзать. Усаживается ровно и сдергивает маску с головы.

Под маской лицо нервного, истеричного субъекта: весь в поту, глаза навыкате. Он быстро и раздраженно озирается по салону. Бросает взгляд на неподвижно сидящую девочку. Резко кивает на нее.

К о р и ч н е в ы й (*Черному*). Чего она, как неживая?!

Ч е р н ы й. В шоке.

К о р и ч н е в ы й. Босс сказал, она какая-то ненормальная!

Наемник коротко смотрит на них в зеркало.

Н а е м н и к (*Черному*). Шею не сломай. Убери с нее руку.

К о р и ч н е в ы й. Дергаться начнет!

С опаской смотрит на черный мешок на голове девочки.

Ч е р н ы й. Не начнет. Она боится.

Осторожно снимает руку с шеи девочки. Девочка по-прежнему неподвижна.

Джип сворачивает с центральной дороги в тихий проулок. Натужно взревев, прибавляет скорость.

Черный снимает маску. Смотрит на девочку с выражением легкой жалости и сочувствия. Легонько касается пальцем ее шеи. Девочка сжимается.

Ч е р н ы й. Дрожит вся... Чего ж ее нянька бросала одну?

Н а е м н и к. Не знаю. Босс, наверное, купил.

К о р и ч н е в ы й. Уже пора звонить ему!

Н а е м н и к. На месте позвоним.

К о р и ч н е в ы й. Сказано было — сразу!

Наемник скептически дергает головой, продолжая крутить руль.

Коричневый мечет в него волчий взгляд и суетливо извлекает мобильник. Быстро нажимает кнопки, приставляет трубку к уху.

К о р и ч н е в ы й. Она у нас! Да! Чисто! Как только нянька ушла опять, так мы... А? Да. Так он сказ... Я понял!

Выключает телефон. Мстительно велит Наемнику.

К о р и ч н е в ы й. Звони ему сейчас!

Джип летит по тихим улочкам и задворкам.

На телефоне, закрепленном на приборной панели, идет набор номера. Затем гудки.

К о р и ч н е в ы й. Босс сказал, не светить его голос...

Нервно озирается на неподвижную девочку рядом с собой.

Ч е р н ы й. Она ж глухонемая.

К о р и ч н е в ы й. Плевать мне! Босс сказал...

Н а е м н и к. Тихо!

В салоне по громкой связи раздается властный, требовательный голос босса.

Б о с с (*за кадром*). Что там с гувернанткой?

Н а е м н и к. Три дня наблюдали. Сама уходила. Оставляла девчонку одну.

Б о с с (*за кадром*). А почему не доложил?

Н а е м н и к. Решил, что ваша работа.

Б о с с (*за кадром*). Не моя! Зато похоже на приманку! «Хвоста» за вами нет?!

Коричневый вновь начинает тревожно вертеться, смотреть в боковые окна и назад.

Н а е м н и к. Приманку б не позволили украсть.

В телефоне раздается вздох.

Б о с с (*за кадром*). Смотри... Дальше по инструкции: мешок с головы не снимать, звонки ко мне — в условленное время, звонки ее отцу...

Наемник нетерпеливо перебивает.

Н а е м н и к. Мешок на голове. Для каждого звонка ее отцу лежит новая симкарта. В начале каждого звонка говорю, что на девчонке мешок.

Ч е р н ы й. А что, мешок так испугает отца?

Возникает короткая пауза.

Б о с с (*за кадром*). Это кто?

Н а е м н и к. Мой человек. Я говорил.

Слышно, как босс сдержанно выдыхает.

Б о с с (*за кадром*). Твой человек... Мешок заставит отца шевелиться. С самой девчонкой аккуратно! Там что-то не то по медицине!

Коричневый тревожно дергает головой.

К о р и ч н е в ы й. Она заразная?! Весь двор от нее шарахается!

Б о с с (*за кадром*). Она больна! А мне нужна живая! Умрет — ее отцу нечего будет терять! Но мешок не снимать! И говорить о нем отцу постоянно!

Н а е м н и к. Я помню. Да и пастух ваш проследит!

Мельком смотрит в зеркало на Коричневого. Коричневый в ярости.

Б о с с (*за кадром*). Да уж проследит, чтоб отсебятину не пороли. Следующий звонок ко мне — по расписанию. Всё!

Дает отбой.

Джип, сбавив скорость, въезжает в тихий дворик меж старых трехэтажных домов.

Коричневый яростно кидается к Наемнику. Шипит ему в затылок.

К о р и ч н е в ы й. Слышь, ты!.. Я тебе не пастух!

Наемник резко тормозит машину. От внезапного толчка Коричневый падает грудью на спинку переднего кресла.

Черный хватает девочку, не позволяя ей упасть.

К о р и ч н е в ы й (*Наемнику*). Ты чего?! Ты...

Н а е м н и к. Иди поляну прошарь.

Спокойно кивает, указывая на двор. Коричневый, распрямившись, смотрит на него испепеляющим взглядом.

К о р и ч н е в ы й. Ты... Псих!

Н а е м н и к (*не оборачиваясь*). Живее! У нас в машине такая статья, что...

К о р и ч н е в ы й. Вы сами оба нанимались! Никто вас не тянул!

В бессильной злобе бьет кулаком по подголовнику кресла. Порывисто распахивает дверцу. Выскочив наружу, с силой захлопывает ее за собой. Быстро вертит головой по сторонам. Затем с опаской сдвигается с места и идет, оглядывая двор.

Урчит мотор машины. Наемник бесстрастно следит за Коричневым в зеркало заднего обзора.

Девочка с мешком на голове сидит ровно и неподвижно. Черный не сводит с нее глаз.

Ч е р н ы й (*Наемнику*). Какой за нее выкуп?

Н а е м н и к. Не выкуп. Босс ее отца хочет прижать.

Ч е р н ы й. А кто отец?

Н а е м н и к. Не знаю. То ли бизнес, то ли политика. Мне босс не отвечал.

Ч е р н ы й. Бизнес... Политика... А девчонка без охраны...

Наемник молчит. Следит в зеркало за Коричневым.

Ч е р н ы й (*тяжко вздыхая*). Зря мы в это влезли... И с боссом этим тоже...

Н а е м н и к. Деньги не пахнут.

Ч е р н ы й. А если пуля вместо денег? Ты думаешь, ему только пасти нас велели?

Кивает на фигуру Коричневого в зеркале заднего обзора. Наемник флегматично пожимает плечами.

Н а е м н и к. Дернется — сам пулю словит.

Ч е р н ы й. Тогда и мы ничего не получим.

Распахивается задняя дверь машины. В салон быстро заглядывает Коричневый.

К о р и ч н е в ы й. Все тихо! Выходим!

Коричневый стоит в дверях подъезда. Держит одну створку открытой. Нервно смотрит по сторонам.

Джип медленно подъезжает почти вплотную к подъезду.

Коричневый бросается вперед, распахивает заднюю дверцу. Из салона выпрыгивает Черный. Рывком вытаскивает из машины девочку с черным мешком на голове и вбегает с нею в подъезд.

Черный с девочкой под мышкой бежит вверх по ступеням.

Коричневый уже стоит на площадке второго этажа. Отпирает массивную обшарпанную дверь квартиры.

Запущенная и совершенно необжитая квартира. Голые дощатые полы. Лохмы выцветших обоев на стенах.

Черный с девочкой протискивается в узкий коридор. Коричневый суетливо подгоняет сзади, невнятно что-то бормочет. Черный втаскивает девочку в большую обшарпанную комнату с грязным окном.

Посреди комнаты облезлый стол и несколько хлипких стульев. У батареи под окном лежанка — грязный матрас, пара подушек и наручники.

Коричневый, вбежав вслед за Черным, сразу тычет ему рукой на батарею.

К о р и ч н е в ы й. Пристегни ей руки, чтоб мешок не сняла!

Ч е р н ы й. Она в туалет, наверное, хочет с перепугу.

К о р и ч н е в ы й. Тут что, детский сад?!

Ч е р н ы й. Обмочится — будет запах.

К о р и ч н е в ы й. Я ей обмочусь!!!

Н а е м н и к (*за кадром*). И что ты сделаешь?!

Коричневый, вздрогнув, оборачивается. Из темноты коридора выходит Наемник. Коричневый яростно смыкает губы. Наемник кивает Черному в сторону туалета позади себя.

Н а е м н и к. Отведи. Одну не оставляй.

Черный торопливо тащит девочку в коридор. Наемник и Коричневый остаются в комнате одни. Наемник смотрит на Коричневого в упор. Коричневый хмуро отворачивается.

Н а е м н и к. Ты что, совсем отморозок?

К о р и ч н е в ы й (*зло, раздраженно*). Да ладно! Хватит!

Н а е м н и к. Девчонка живая нужна! Тебе ж твой босс ясно сказал!

К о р и ч н е в ы й. Я что, пришить ее хочу?!

Н а е м н и к. Обмочится, простынет! А дальше что?! С ней и так ни черта не понятно!

В этот момент в коридоре раздается страшный грохот. Слышен дикий, панический крик Черного.

Ч е р н ы й (*за кадром*). Эй! Ты что?! Чего с тобой?! Сюда идите! Эй!

Наемник и Коричневый сломя голову бегут в коридор.

Девочка с черным мешком на голове судорожно бьется на полу возле туалета. Перепуганный Черный пытается унять ее трясущимися руками.

С топотом подбегают Наемник и Коричневый.

Н а е м н и к. Что с ней?!

Ч е р н ы й. Не знаю! Нормально все было! Вдруг затряслась!!!

Наемник падает на колени и вместе с Черным прижимает девочку к полу. Девочка бешено мотает головой, колотит ногами по доскам. Дышит шумно, астматично — мешок сжимается в такт ее дыханию.

К о р и ч н е в ы й. Надо боссу звонить!

Н а е м н и к. Иди ты к черту!

Навалившись на девочку, хватает ее пятерней за голову, чтоб не моталась. Черный в панике.

Ч е р н ы й. Если приступ — задохнется!

Н а е м н и к. Снимай с нее мешок!

Коричневый подпрыгивает от изумления.

К о р и ч н е в ы й. Какой мешок?! Не трогай мешок!

Н а е м н и к. Пошел вон!

Черный сдергивает с девочки мешок. Она, сильно вздрогнув, тут же замирает с широко открытыми глазами. И настает тишина.

Девочка неподвижно лежит, раскинув руки-ноги. Часто-часто дышит, глядя в потолок.

Наемник, не сводя с нее глаз, осторожно ослабляет хватку. Черный тоже с беспокойством смотрит на нее, держа в руке мешок.

Ч е р н ы й. Эпилепсия?

Н а е м н и к. Не похоже... Пены нет...

Черный тихонько тычет девочку пальцем в плечо. Растерянно бормочет.

Ч е р н ы й. Эй... Ты что? С тобой нормально?

Девочка по-прежнему лежит, не шевелясь, учащенно дышит.

Ч е р н ы й (*Наемнику, тихо*). Надо поднять ее...

Наемник и Черный осторожно приподнимают девочку, фиксируя ее в сидячем положении.

Девочка дышит ровнее. Постепенно успокаивается.

Наемник с Черным сидят перед ней на корточках, тревожно смотрят ей в лицо.

Ч е р н ы й. Ну слава богу... Наверное, от волнения...

Коричневый стоит позади всех и мелко трясется.

К о р и ч н е в ы й. От волнения?! Вы что натворили? Вы... Она ж нас видела всех...

Ч е р н ы й. Да подожди... Она напугалась...

Девочка медленно поворачивает к нему голову, смотрит в глаза. Черный протягивает руку, трогает ее лоб.

Ч е р н ы й. Горячая. Может, воды?

Н а е м н и к. Глухая. Не слышит.

Легонько машет рукой перед лицом девочки. Она быстро переводит взгляд на него. Наемник показывает ей пальцем на свой рот.

Н а е м н и к. Читай по губам. Хочешь пить?

Девочка мелко, испуганно качает головой.

Ч е р н ы й. А в туалет?

Девочка снова качает головой. На лбу выступают капли пота.

Черный машинально протягивает руку с мешком, собираясь вытереть ей лоб. Девочка вздрагивает, резко отпрянув назад. В глазах появляется страх. Она с ужасом смотрит на черный мешок.

Ч е р н ы й. Боишься мешка?

Девочка судорожно трясет головой, затравленно глядя на Черного. Черный, смутившись, опускает руку. Комкает мешок. Коричневый искажается гримасой боли.

К о р и ч н е в ы й. Вы что? Вы меня слышите? Эй!

Черный и Наемник оборачиваются к нему, не вставая с корточек.

К о р и ч н е в ы й. Вы засветили нас! Какого черта вы сняли мешок?!

Н а е м н и к. А если б умерла? Ты ж сам все видел.

Коричневый бросается вперед.

К о р и ч н е в ы й. Да плевать мне, что я видел! Босс сказал: мешок не снимать!

Наемник выхватывает мешок у Черного. Вскочив с корточек, швыряет его Коричневому.

Н а е м н и к. Да на, надевай!

Коричневый яростно отбивает мешок, и он тряпкой падает на пол.

К о р и ч н е в ы й. А что надевать-то?! Чего?! Она нас видела всех! Я буду боссу звонить!

С нервной дрожью выхватывает мобильник из куртки. Трясущимся пальцем тычет в кнопки.

К о р и ч н е в ы й (*приговаривая плачущим голосом*). Кретины! Идиоты! Полудурки! Она ж теперь нас видела! Видела! Видела! Видела!

Н а е м н и к. Видела. А ты единственный знаешь босса в лицо.

К о р и ч н е в ы й. И что?! Я его человек!

Н а е м н и к. Она видела тебя, а ты видел его. И значит, босс пришлет других людей. А нас в расход.

Коричневый застывает, изменившись в лице.

Ч е р н ы й. Засвеченных убирают. А уж о повадках твоего босса даже я слыхал.

Коричневый беспомощно озирается то на Черного, то на Наемника. Телефон дрожит в его руке.

К о р и ч н е в ы й. Но, я ж... инструкцию...

Н а е м н и к. Тебя — тем более. Инструкцию не уследил.

Коричневый тупо смотрит на мобильник в своей руке. Телефон вдруг резко начинает звонить. Коричневый вздрагивает. Глядя на экран мобильника, бледнеет. Растерянно лепечет.

К о р и ч н е в ы й. Босс...

Наемник и Черный тревожно переглядываются. Мобильник продолжает звонить. Коричневый испуганно пялится на экран.

Н а е м н и к. Ответь. По телефону не убьет.

Коричневый затравленно озирается на Наемника и быстро подносит трубку к уху. Торопливо выдыхает.

К о р и ч н е в ы й. Да! Алло!

Б о с с (*за кадром*). Что там у вас?!

В глазах Коричневого страх. Лоб и щеки блестят от пота.

К о р и ч н е в ы й. У нас... мы на квартире... Вам собирались позвонить...

Б о с с (*за кадром*). С девчонкой что?

Коричневый в панике перескакивает взглядом с Наемника на девочку, сидящую на полу.

К о р и ч н е в ы й. Девчонка тут... сидит...

Б о с с (*за кадром*). Мешок на голове?!

К о р и ч н е в ы й. Мешок на... да...

Наемник решительно подходит к Коричневому и вырывает у него трубку.

Н а е м н и к. Мешок на голове. Вы мне не верите?

В трубке раздается громкий хруст и шорох, как если человек меняет положение тела. Наемник морщится.

Б о с с (*за кадром*). Я, кажется, звонил не тебе. Что происходит?!

Наемник бросает быстрый взгляд на девочку, которая не сводит с него глаз.

Н а е м н и к. С девчонкой плохо! Там непонятно что творится под мешком! Ее всю трясет!

Б о с с (*за кадром*). Мешок не снимать, я сказал! Дай трубку моему человеку!

Н а е м н и к. Но как ее кормить через мешок?!

Б о с с (*за кадром*). Дай трубку пастуху!!!

Наемник яростно и резко сует мобильник Коричневому. Тот судорожно прижимает ее к уху.

К о р и ч н е в ы й. Я тут... Да...

Наемник смотрит на него в упор исподлобья. Правую руку медленно заводит за спину. Приподнимает край куртки: за брючным ремнем видна рукоять пистолета.

К о р и ч н е в ы й. Да... мешок на голове... Она? Она... (*Дернув головой, натыкается на жесткий взгляд Наемника. Скользит глазами по его фигуре. Видит, что тот снова держит правую руку за спиной.*) Она трясется вся! Они мешок хотят с нее снять...

Наемник цепко обхватывает пальцами рукоять пистолета. Коричневый торопливо тараторит в трубку — почти кричит, в страхе глядя на руку Наемника за спиной.

К о р и ч н е в ы й. Они хотят снять, я не даю! Я... Да! Тут... Рядом... Сейчас...

Испуганно глядя на Наемника, трясущейся рукой передает ему трубку. Наемник убирает пальцы с пистолета. Вынимает руку из-за спины и берет мобильник. Голос босса в трубке звучит тяжело, низко, угрожающе.

Б о с с (*за кадром*). Я говорил — не трогать мешок. Не трогать — значит не снимать.

Н а е м н и к. Еще вы сказали: она вам живая нужна! А она боится в мешке!

Б о с с (*за кадром*). Но не настолько, чтобы сдохнуть.

Н а е м н и к. А как кормить?!

Б о с с (*за кадром*). Сделай прорезь для рта. И больше не трогай. Ты понял?!

Наемник устало трет ладонью лоб. Опускает глаза и видит черный мешок на полу. Тяжело вздыхает.

Н а е м н и к. Понял...

Б о с с (*за кадром*). Хорошо. Звонок ее отцу через десять минут. Я жду отчет.

Дает отбой.

Наемник медленно опускает руку с телефоном. Невидяще смотрит в пол. Коричневый опасливо смотрит на него.

К о р и ч н е в ы й. Ты что... валить меня хотел?

Н а е м н и к (*скучным голосом*). С чего ты взял? Спина зачесалась...

К о р и ч н е в ы й. Ты замочить меня хотел... У тебя пистолет за спиной! (*Отходит на пару шагов назад. Нервно переводит взгляд с Наемника на Черного и обратно.*) Вы оба! Вам же выгодно теперь! И меня, и девчонку! Пристрелить — и на дно! Вас босс в лицо не знает!

Н а е м н и к. Так что ж ты все еще живой?

К о р и ч н е в ы й. Вы с босса денег получить еще хотите! А босс меня по телефону должен слышать!

Н а е м н и к. В компаньоны лезешь?

К о р и ч н е в ы й. Жить хочу!

Н а е м н и к (*усмехаясь*). А думаешь, мы не хотим?

К о р и ч н е в ы й. Не надо было сдергивать мешок!

Наемник терпеливо вздыхает.

Н а е м н и к. Слушай. Она боится темноты. Мешок на голове, чтоб и ее помучить, и отца. Потому и надо постоянно говорить про мешок.

Коричневый хмурит брови, соображая.

К о р и ч н е в ы й. Тогда б нам босс так и сказал!

Н а е м н и к. Он опускается до объяснений?

Коричневый, запнувшись, умолкает.

Черный, сидящий на корточках возле девочки, перескакивает взглядом с Наемника на Коричневого.

Ч е р н ы й. Слушайте, может, в комнату пойдем? Туалет уже поперек глотки!

Черный вносит девочку в комнату. Девочка цепко держится за его шею. Наемник и Коричневый заходят следом. Черный осторожно опускает девочку на матрас. Она испуганно смотрит на наручники возле подушек.

Ч е р н ы й (*Наемнику*). Пристегивать будем?

Н а е м н и к. Не будем. Начнет опять дергаться — руку сломает.

Коричневый с жесткой усмешкой качает головой.

К о р и ч н е в ы й. Руку сломает... Ее все равно теперь надо мочить!

Наемник и Черный резко поворачиваются к нему.

Н а е м н и к. Опять?

К о р и ч н е в ы й. Ну что «опять»-то?! Что?! Не верю я в ее болячку! Мешок — наверняка, чтоб нас не увидала! Вот обратно и напялить! Пускай сама и сдохнет!

Черный и Наемник смотрят на него без всякого выражения.

К о р и ч н е в ы й. Несчастный случай! Сказал босс мешок не снимать, мы и не трогали!

Ч е р н ы й (*тихо*). И кто будет мешок надевать?

Коричневый сбивается с тона. Отводит глаза в сторону. Бормочет неуверенно.

К о р и ч н е в ы й. Наденем... как-нибудь...

Черный искоса бросает взгляд на Наемника.

Н а е м н и к (*Коричневому*). Мешок в коридоре. Бери, надевай.

Коричневый вскидывает голову.

К о р и ч н е в ы й. Чего... один?!

Н а е м н и к. А что? Не справишься?

Коричневый быстро смотрит на девочку. Затем опять на Наемника и Черного. Глаза его сужаются в злобные щелки.

К о р и ч н е в ы й. А вы? Хотите чистыми остаться?

Н а е м н и к. Да где ж мы чистые? Киднеппинг — труба. На зоне и дня не протянем.

Ч е р н ы й. И печень с почками менты отшибут...

Коричневый смотрит на них одновременно испуганно и зло. Судорожно сглатывает.

К о р и ч н е в ы й. А чего ж тогда нанимались?!

Н а е м н и к. Гонорар приглянулся.

Ч е р н ы й. И условие, что девчонка будет живой.

К о р и ч н е в ы й. Не получается живой! Не получается!!!

Черный оборачивается. Смотрит на девочку, которая сидит на матрасе, поджав колени к подбородку.

Ч е р н ы й. Она ж немая...

К о р и ч н е в ы й. И что?! А нарисует?! А фоторобот?! Она ж постоянно на нас смотрит!!!

Резко тычет в девочку пальцем.

Девочка чуть вздрагивает. Затравленно смотрит на каждого из троих поочередно. Плотнее прижимает коленки к подбородку.

К о р и ч н е в ы й. Мешок надевать по-любому! Меньше видит, меньше вспомнит!

Н а е м н и к. Ну, надевай, надевай.

Коричневый взрывается, как сумасшедший.

К о р и ч н е в ы й. И надену! И надену — я сказал!

Порывисто кидается в темный коридор. Черный мельком бросает взгляд на Наемника. Наемник безучастно смотрит Коричневому вслед.

Из темного коридора с топотом выбегает Коричневый, держа в руке черный мешок. Резко встает на пороге комнаты, вперившись глазами в девочку. Она тес-

нее прижимает коленки к подбородку и с ужасом смотрит на Коричневого. Черный и Наемник стоят не шевелясь. Черный тихо кивает Коричневому на мешок в его руке.

Ч е р н ы й. Ты ж все понимаешь... Как жить-то потом с этим будешь?

К о р и ч н е в ы й. Ничего! Проживу!

Черный с тревогой и ожиданием косится на Наемника. Наемник усмехается, качнув головой, и отходит в сторону.

Н а е м н и к. Ну-ну! Ну надевай.

Ч е р н ы й (*Наемнику*). Но... но это же ребенок!

Н а е м н и к (*Черному*). Пускай, пускай. Отойди.

Черный, непонимающе глядя на Наемника, тоже отходит в сторону. Мельком бросает взгляд ему за спину, где под курткой пистолет. Коричневый перехватывает этот взгляд и непроизвольно сглатывает.

К о р и ч н е в ы й (*Наемнику*). Застрелишь меня, стреляйся и сам! Девчонка сдаст! А босс и в камере достанет!

Н а е м н и к. Треплешь много. Мешок надевай. Но помни только: девчонка больна. От нее весь двор шарахался куда подальше.

Коричневый остолбенело замирает, лицо его застывает, как маска. Девочка тоже сидит не шевелясь. С животным ужасом смотрит на Коричневого и на черный мешок. Коричневый неуклюже комкает мешок пальцами. По-заячьи оглянувшись на Наемника, осторожно делает к девочке шаг. Девочка, безумно глядя на мешок, с грохотом шарахается к стене.

Коричневый вздрагивает и вновь замирает. С опаской смотрит девочке в испуганные глаза. Несколько секунд оба в страхе глядят друг на друга.

Коричневый пробует сделать еще шаг. Девочка резко сжимается и втягивает голову в плечи, но не сводит с него перепуганных глаз. Вся дрожит. Крепко вцепляется в колени ногтями.

Н а е м н и к (*Коричневому*). Ты лучше на себя мешок напяль. Глядишь, девчонка не запомнит.

Коричневый судорожно дергается на его голос. Девочка, встрепенувшись, сжимается сильнее.

К о р и ч н е в ы й. Да ну вас к черту, уроды! (*Яростно швыряет мешок на пол. Дико орет Наемнику.*) Смешно тебе?! Тебе смешно?! (*Отскакивает в сторону и лупит ногой по ближнему стулу. Стул с треском отлетает к стене.*) Я не могу! Я не могу!!!

Н а е м н и к. Девчонку не пугай!

Коричневый рывком оборачивается к Наемнику — губы дрожат, лицо истерично перекошено.

К о р и ч н е в ы й. Я никогда ему не врал! Я не обманывал его!!!

Наемник скептически качает головой.

Н а е м н и к. Он не зачтет.

К о р и ч н е в ы й. Он не простит! Он... Я... Господи! Зачем?! (*Обхватывает голову руками, в отчаянии причитает.*) Он же не только меня... Он мать мою... Сестру мою... Племянника... Он всех!

Н а е м н и к. Мы, если что, тоже семейные.

К о р и ч н е в ы й. Вы свалите, и всё! Он вас в лицо не знает!

Наемник пожимает плечами.

Н а е м н и к. Ну ты ж нас видел.

Коричневый замирает. В глазах растерянность, испуг.

Н а е м н и к. Продашь ведь? В обмен на мать и сестру?

Коричневый прерывисто вздыхает.

К о р и ч н е в ы й. Валить меня, значит, будешь?

Наемник буднично откидывает рукав, смотрит на часы.

Н а е м н и к. Дался ты мне... Проверь окно и сиди возле девчонки. Отцу ее буду звонить.

Кивает, подзывая к себе Черного.

Наемник и Черный быстро подходят к столу.

Наемник оборачивается. Смотрит на Коричневого, который обследует окно.

Н а е м н и к. Смотри, чтоб было плотно закрыто. Иначе по телефону услышат уличный шум.

К о р и ч н е в ы й. И что?

Н а е м н и к. И вычислят, где мы, вот что. Менты это умеют.

Черный выдвигает ящик, вынимает оттуда и рассыпает по столу ворох запакованных сим-карт разных операторов. Оглянувшись на Коричневого, который занят окном, тихо шепчет Наемнику.

Ч е р н ы й. Слушай, я тоже в ее болезнь не верю... И как теперь с девчонкой быть? Не убивать же, в самом деле...

Н а е м н и к. Посмотрим. Сейчас прощупаю отца. Может, за выкуп ему отдадим.

Ч е р н ы й. А босса кинем?

Н а е м н и к. Нам в первый раз? Ты девяностые вспомни.

Черный хмыкает. Едва заметно кивает в сторону Коричневого.

Ч е р н ы й. А с этим что тогда?

Наемник тоже косится на Коричневого, который, встав на стул, простукивает кулаком закрытую форточку.

Н а е м н и к. Не знаю...

Черный внимательно, пытливо смотрит Наемнику в глаза.

Ч е р н ы й. Знаешь. (*Достает из ящика стола новый мобильник. Передает Наемнику и говорит в полный голос.*) Я там сделал все. Но ты проверь.

Наемник берет мобильник. Второй рукой достает из куртки свой собственный телефон.

Держит оба телефона перед собой и набирает на новом мобильнике номер. Сделав набор, ждет, глядя на свой телефон. Телефон звонит, осветившись. На экране надпись: «Номер скрыт». Наемник удовлетворенно кивает. Убирает свой телефон в карман куртки. Легонько указывает Черному второй трубкой на ворох сим-карт на столе.

Н а е м н и к. Распечатай их все. Будем сразу менять.

Черный и Наемник стоят по разные стороны стола. Черный подрагивающими пальцами распечатывает сим-карты одну за другой. Наемник кладет перед собой кусок бумаги, на которой крупными цифрами записан номер телефона.

Коричневый сидит на стуле возле девочки. Беспокойно следит за действиями Наемника и Черного.

Девочка сидит на матрасе, сгорбившись и обхватив колени руками. Как и Коричневый, неотрывно смотрит на Черного и Наемника.

В комнате слышен лишь хруст распечатываемых сим-карт.

Наемник берет со стола сотовый телефон. Глядя на него, предостерегающе поднимает руку.

Н а е м н и к. Всё... Тишина... Чтоб ни звука...

Черный прекращает хрустеть и медленно распрямляется. Коричневый, суетливо оглянувшись на девочку, застывает. Взгляды Черного, Коричневого и девочки устремляются на Наемника. Тот быстро набирает номер, записанный на клочке бумаги, и приставляет трубку к уху.

В телефоне идут гудки вызова. Наемник, явно волнуясь, глубоко вдыхает и с шумом выдыхает. В ту же минуту в трубке раздается низкий, вязкий голос отца девочки.

О т е ц (*за кадром*). Алло...

Наемник выдыхает еще раз и крепче прижимает телефон к уху.

Н а е м н и к. Слушай сюда. Твоя дочь у нас. С черным мешком на голове. (*Машинально озирается на девочку. Коричневый тоже быстро оглядывается на нее. Девочка неподвижно сидит на матрасе. Большими глазами смотрит на Наемника.*) С ней пока нормально. А дальше все зависит от тебя.

В трубке абсолютная тишина. Наемник с сомнением отстраняет телефон от уха — смотрит на экран. Связь в норме.

Н а е м н и к. Алло. Ты меня слышишь?

В телефоне раздается нечто вроде глухого звериного рычания. И затем низкий, вязкий голос отца.

О т е ц (*за кадром*). Я кишки тебе выпотрошу.

И — отбой.

Наемник опускает трубку. Смотрит на нее с недоверием и легким удивлением. Переводит взгляд на Черного.

Ч е р н ы й. Я слышал все.

Коричневый беспокойно перескакивает глазами с одного на другого.

К о р и ч н е в ы й. Ну, что?! Что?! Чего такое?!

Наемник кладет трубку на стол, рядом с клочком бумаги.

Н а е м н и к. Минут через пять позвоню. Пускай пока переварит.

К о р и ч н е в ы й. Чего он сказал-то?! Чего вы молчите?!

Ч е р н ы й. Угрожал. Это все так делают. Но чтобы сам трубку бросил...

В этот момент телефон на столе вдруг начинает звонить.

Наемник и Черный резко вздрагивают, с недоумением глядя на мобильник.

Н а е м н и к. Что за...

Телефон продолжает звонить.

Наемник берет трубку. Смотрит на экран. Дернувшись, быстро переводит взгляд на клочок бумаги на столе.

На экране высвечивается тот же номер, что и на бумаге — номер отца девочки.

Н а е м н и к. Твою мать!!!

Суматошно дает отбой и швыряет трубку на стол. Мобильник быстро скользит по голой столешнице к Черному. Черный хватает трубку. Тоже смотрит на экран. Изумленно пучит глаза. Коричневый, глядя на них, вскакивает со стула.

К о р и ч н е в ы й. Что такое?!

Н а е м н и к. Номер засветили!!!

Коричневый судорожно передергивается. Поперхнувшись, сипит.

К о р и ч н е в ы й. Да вы...

Черный, вцепившись в трубку обеими руками, пялится в экран.

Ч е р н ы й (*Наемнику*). Но ты ж проверял!

К о р и ч н е в ы й. Меняйте сим-карту! Чего вы стоите?!

Черный судорожно срывает крышку с телефона. Трясущимися руками выковыривает батарею. Пальцем не получается — он сильно дрожит. Черный выхватывает из кармана связку ключей.

Ч е р н ы й (*Наемнику*). Ты что, настройку сбил?!

Н а е м н и к. Когда?! Я не листал его!

Черный ключом выщелкивает из телефона батарею. Она со стуком падает на стол. Внезапно, в кармане Наемника звонит его собственный мобильник.

Н а е м н и к. Да мать твою! Кого там еще?!

Выдергивает из кармана трезвонящий телефон.

К о р и ч н е в ы й. Это босс, наверное!

Н а е м н и к. Собака... Нюхом, что ли, чует?

Быстро смотрит на экран и застывает, шокированный. На экране его собственного телефона — тот же номер, что и на бумажке на столе.

Наемник, Черный и Коричневый позади него изумленно смотрят на экран звонящего телефона.

Ч е р н ы й. Это... как...? Я не понимаю...

Наемник не сводит глаз с экрана. Постепенно изумление в его взгляде сменяется гневом.

Н а е м н и к. Похоже, нас слили! (*Резко оборачивается к Коричневому.*) А босс-то твой шутник!

Нажимает кнопку и приставляет трубку к уху. В телефоне тут же раздается низкий, угрожающий голос.

О т е ц (*за кадром*). Я хочу видеть твои потроха.

Н а е м н и к. Послушай...

О т е ц (*за кадром*). Уже сегодня. И увижу.

Дает отбой.

Наемник смотрит на свой телефон. Он в ярости. Опять поворачивается к Коричневому.

Н а е м н и к. Ну что?! Видать, босс сразу все дела решил! А нас теперь сдает!

Черный в ступоре, с сомнением качает головой.

Ч е р н ы й. Сперва б велел девчонку вернуть...

Н а е м н и к (*бешено орет*). Но телефон-то мой откуда у него?! Он только у босса этого был!

Ч е р н ы й. Чего ты орешь?! Звони этому... боссу!

Н а е м н и к. Ты карту сменил?!

Рывком кивает на разобранный мобильник на столе. Черный поспешно хватает трубку. Внезапно у него в куртке звонит телефон. Черный выдергивает из кармана свой сотовый и, глянув на экран, ошеломленно замирает.

Ч е р н ы й. Откуда?! Отец...

На экране его телефона тоже высвечивается номер отца девочки.

Черный медленно поднимает голову. Растерянно смотрит на Наемника.

Н а е м н и к (*шокированно*). Я... Я ж тебя не светил нигде... ни перед кем...

Телефон продолжает трезвонить. Черный судорожно сглатывает, глядя на экран. Так же медленно подносит трубку к уху.

Ч е р н ы й. Да...

О т е ц (*за кадром*). Ты слушаешь? Тебе я шею сверну.

В тот же миг в телефоне отбой. Черный стоит, как истукан, прижимая к уху телефон. Широко раскрытыми глазами смотрит в одну точку. Затем медленно опускает руку. Опять смотрит на Наемника — растерянно и изумленно. Наемник потрясенно бормочет, глядя на Черного.

Н а е м н и к. Но... я ж даже боссу тебя не светил... Тем более, твой номер...

В комнате настает тишина. И сразу же звучит резкий телефонный звонок в куртке Коричневого. Все трое вздрагивают. Черный и Наемник быстро оборачиваются к Коричневому. Тот стоит, нелепо раскинув руки, и в страхе пялится на собственную куртку — на карман, откуда раздается звонок. Звонок идет за звонком — настойчиво, настырно. Коричневый стоит, как изваяние. Лицо белее мела и перекошено от страха.

Н а е м н и к. Возьми... Наверно, босс...

Ч е р н ы й (*Наемнику*). Ты знаешь, что не босс...

Коричневый вскидывает голову. Смотрит на них обоих с выражением крайнего ужаса.

Н а е м н и к (*Коричневому*). Возьми...

Трясущейся рукой Коричневый лезет в карман, путается в его складках. Наемник и Черный с напряжением смотрят, как Коричневый с трудом достает трезвонящий телефон. Едва не выронив трубку, Коричневый разворачивает ее к себе экраном и впадает в ступор, видя номер отца девочки.

К о р и ч н е в ы й. Я... я не хочу...

Н а е м н и к. Ответь... По телефону не убьет...

Коричневый беспомощно смотрит на Наемника. Телефон заливается звонками.

Н а е м н и к. Ну? Будь ты мужиком хоть раз в жизни...

Коричневый подносит трясущейся рукой телефон к уху. С трудом попадает пальцем на кнопку ответа. Прерывисто, испуганно дышит. Лицо все в поту. В трубке раздается голос.

О т е ц (*за кадром*). Ты слушаешь? Тебе я вырву ребра. Все. По одному.

В телефоне отбой.

Коричневый, пошатнувшись, хватается за край стола. Телефон вываливается из его руки и падает на пол.

Наемник, быстро ловит Коричневого за плечо. Рывком усаживает его на стул. Коричневый плюхается на сиденье, безвольно мотнув головой, как кукла.

Н а е м н и к. Ну! Ну! Тряпка! (*Удерживая Коричневого, молниеносно озирается на девочку, которая так и сидит на матрасе, поджав колени к подбородку. Говорит Черному.*) Меняй карты на всех телефонах!

Черный торопливо выщелкивает сим-карту из мобильника. На столе перед ним лежат еще три разобранных телефона. Наемник стоит неподалеку. Нервно

постукивает кулаком по столешнице, глядя на манипуляции Черного. Тот, не отрываясь от работы, спрашивает срывающимся голосом.

Ч е р н ы й. Что сам-то думаешь?!

Н а е м н и к. Не знаю! Бред какой-то...

Черный захлопывает крышку телефона. Нажимает кнопку включения и сует мобильник Наемнику.

Ч е р н ы й. С боссом не дерзи.

Наемник берет трубку. Лихорадочно кивает на нее.

Н а е м н и к. Номер скрыл?

Ч е р н ы й. Это ж босс!..

Коричневый вяло поднимает голову.

К о р и ч н е в ы й. От него номера не скрывать, он сказал...

Наемник, машинально оглянувшись на Коричневого, быстро нажимает кнопки в телефоне. Приставляет трубку к уху. После пары гудков слышит голос босса.

Б о с с (*за кадром*). Я говорил — звонить по расписанию! Что там у вас?!

Наемник мгновенно отнимает трубку от уха. Смотрит на нее в крайнем изумлении. Затем опять приставляет к уху.

Н а е м н и к. Откуда узнали, что это я?! Тут новый номер!

Б о с с (*за кадром*). Я все должен знать. И все номера.

Наемник быстро дает отбой и швыряет трубку Черному.

Н а е м н и к. Выключай! Все остальные тоже!

Черный неуклюже ловит брошенную ему трубку. В недоумении смотрит на Наемника. Наемник же хватает Коричневого за грудки. Рывком подбрасывает вверх со стула.

Н а е м н и к. Ты настучал?!

К о р и ч н е в ы й. Я не стучал! Он мне велел переписать все номера! Всех карт, которые в запасе!

Наемник швыряет Коричневого обратно на стул.

Н а е м н и к. И номерки теперь у отца! Шутник твой босс! Я что говорил?!

Ч е р н ы й. Но мой-то номер откуда?

Коричневый суматошно тычет на Черного пальцем. Испуганно вопит.

К о р и ч н е в ы й. Вот именно! Я первый раз его сегодня вижу!

Наемник яростно смыкает губы, явно злясь на себя. Шумно, раздраженно выдыхает.

К о р и ч н е в ы й (*Наемнику*). Ну?! Сам-то подумай!

Н а е м н и к. Некогда мне ребусы гадать!

Порывисто сбрасывает на пол все четыре телефона. Со всего маху разбивает первую трубку каблуком. Коричневый, глядя на это, вскакивает со стула. Наемник, не отвлекаясь, толкает его ладонью в грудь. Коричневый плюхается обратно на стул.

Н а е м н и к (*Черному*). НЗ доставай!

Ч е р н ы й. У нас только два телефона.

Наемник быстро смотрит на Коричневого.

Н а е м н и к. Ничего, обойдется.

Разбивает каблуком его мобильник на полу. Черный дрожащими руками достает из-за пазухи два сотовых телефона и несколько запечатанных сим-карт. Наемник быстро ставит у стола железное ведро. Кивает Коричневому на обломки разбитых телефонов.

Н а е м н и к. Собирай все сюда! Поживее!

Сам сгребает со стола в ведро все прежние распечатанные сим-карты. Затем кидается к ближней стене и отрывает большой кусок обоев.

Девочка сидит на матрасе, поджав колени к подбородку. Как испуганный зверек, переводит глаза с одного мужчины на другого.

Коричневый на корточках ползает по полу, собирает обломки телефонов и бросает их в ведро. Наемник торопливо возвращается с ворохом сорванных обоев. Пихает бумагу в ведро, утрамбовывает руками.

Черный, поспешно вставляет сим-карту в телефон. Пытается следом приладить батарею, но по лицу видно, что думает сейчас о другом.

Наемник достает из кармана зажигалку. Чиркает и поджигает обои в ведре. Бумага вспыхивает. Начинает дымиться. Разгорается яркий огонь. Черный раздраженно бросает несобранный телефон на стол.

Ч е р н ы й (*Наемнику*). Ну слушай... Теоретически меня могли запеленговать и вычислить мой номер. Есть у спецов такие аппараты...

Наемник резко оборачивается к Коричневому.

Н а е м н и к. Окно хорошо посмотрел?!

Черный раздраженно машет рукой.

Ч е р н ы й. Закрытое окно для них ничто! Но как они могли меня пеленговать? Ведь я ж сегодня вообще не звонил!

Все трое умолкают. Смотрят на огонь, пылающий в ведре.

Ч е р н ы й. Да и спецы бы давно уже сюда вломились...

Из пламени в ведре начинает виться тоненькая струйка черного чадящего дымка.

Наемник тут же накрывает ведро большой кастрюльной крышкой.

Н а е м н и к (*Коричневому*). Тащи в коридор. Пускай там плавится.

Коричневый с опаской берет ведро и на вытянутой руке несет его в темный коридор.

Ч е р н ы й. Опять же теоретически мой номер вчера могли срисовать. Вчера я звонил.

Н а е м н и к. Вчера еще никто не знал про тебя.

Ч е р н ы й. Вчера могли «хвоста» пустить за тобой. И узнать.

Н а е м н и к. Но это мог только босс!

Ч е р н ы й. А за боссом — отец...

Наемник задумчиво хмурится. Смотрит на неподвижно сидящую девочку.

Н а е м н и к. Чего ж он дочь свою позволил украсть?

Ч е р н ы й. А это точно его дочь? Не двойник? Не подстава?

Наемник, дернув головой, ошарашенно смотрит на Черного.

Ч е р н ы й. А что? Ты гувернантку вспомни! Охраны тоже нет! (*Наемник замирает.*) А кто этот отец? Мы ж тоже не знаем...

Наемник быстро кивает на несобранный телефон.

Н а е м н и к. А ну давай, собирай!

Коричневый, торопясь, входит из темного коридора в комнату. Кивает головой, указывая назад.

К о р и ч н е в ы й. Коптит. Я там водой залил!

Н а е м н и к (*Коричневому*). Про отца что-нибудь знаешь?

К о р и ч н е в ы й. Да мало... Откуда...

Наемник хмуро кивает, отворачиваясь к столу.

Н а е м н и к. Сейчас будешь дополнять.

Черный протягивает Наемнику собранный телефон.

Ч е р н ы й. Номер скрыт. Проверь.

Наемник, раздраженно отмахнувшись, быстро тычет по кнопкам. Черный принимается за сбор второй трубки.

Наемник приставляет телефон к уху, идут гудки вызова — первый, второй, третий, четвертый, пятый... Он криво ухмыляется, глядя на Коричневого.

Н а е м н и к. Боится скрытых номеров?

К о р и ч н е в ы й. Может вообще не ответить...

В трубке тут же раздается напряженный голос босса.

Б о с с (*за кадром*). Ну, и? Я ж все равно знаю, что это ты. Где мой пастух?! Что происходит?! Почему не дозвониться?!

Н а е м н и к. Кто отец девчонки?

В телефоне резкий выдох, будто босс поперхнулся.

Б о с с (*за кадром*). Ты сериалов насмотрелся?

Н а е м н и к. Кто отец?! Во что вы нас втравили?!

Б о с с (*за кадром*). Чего?

В трубке повисает тишина. Наемник переглядывается с Черным. И вдруг босс бешено орет.

Б о с с (*за кадром*). Ты что, баклан, мешок с нее снял?!

Н а е м н и к. При чем тут мешок?! Ее лицо мне ни о чем не говорит.

Б о с с (*за кадром*). Надень мешок, ублюдок!

Н а е м н и к. Ее отец похлеще тебя?! И потому через меня работаешь, чтоб не подставиться?!

Коричневый с ужасом смотрит на Наемника, раскрыв рот от изумления.

Б о с с (*за кадром*). Придурок! Сам себя уже подставил! Номер он скрыл... Я ж знаю, где ты!

Н а е м н и к. Уже не знаешь. (*Дает отбой и быстро окидывает комнату взглядом.*) Съезжаем отсюда! Живее!

К о р и ч н е в ы й. Куда?

Наемник кидается к столу. Мимоходом бросает Коричневому.

Н а е м н и к. Можешь остаться.

Коричневый испуганно вздрагивает. Черный захлопывает крышку второго телефона, нажимает кнопку включения. Наемник пихает в карман запечатанные сим-карты.

Ч е р н ы й. Девчонку с собой?

Н а е м н и к. Ну а куда? Еще пригодится.

Ч е р н ы й. Живой щит?

И в этот момент в его руке звонит только что собранный телефон. Черный инстинктивно смотрит на экран и тут же, выпучив глаза, резко бросает трубку на стол. На экране высвечивается номер отца девочки.

Черный и Наемник в ступоре смотрят на звонящий телефон. Перепуганный Коричневый стоит в отдалении от них, посреди комнаты.

Девочка все так и сидит на матрасе, поджав колени к подбородку и обхватив ноги руками.

Наемник, не сводя глаз с телефона, тихо спрашивает Черного.

Н а е м н и к. Когда сим-карту покупал?

Ч е р н ы й (*тоже тихо*). Три дня назад... Когда ты мне по телефону дело предложил...

Наемник напряженно смотрит на экран звонящего мобильника.

Н а е м н и к. Бред какой-то... Как?!

Ч е р н ы й. Выходит, за тобой уже тогда «хвоста» пустили. А там и за мной.

Н а е м н и к (*внезапно кричит*). Но номер-то как?! Ты ж только что его поставил!

Ч е р н ы й. Если и за мной следили, то взяли номера у продавцов в салоне.

Н а е м н и к. Они не имеют права давать!

Черный, глядя на звонящий телефон, едва заметно пожимает плечами.

Ч е р н ы й. Деньги... ментовская ксива... и номер в кармане...

Медленно берет трубку, приставляет к уху. В телефоне раздается низкий, вязкий голос.

О т е ц (*за кадром*). Даю отсрочку за мешок. Кишки сперва другим распотрошу.

Ч е р н ы й. Ккому?

О т е ц (*за кадром*). Смотри второй телефон.

Дает отбой.

В тот же миг в телефоне Наемника раздается короткий звонок — смс-оповещение. Наемник судорожно вскидывает трубку, смотрит на экран: смс-отправитель под номером отца.

Ч е р н ы й. Что там?!

Наемник торопливо щелкает кнопками. Черный обегает вокруг стола. Сшибается с Наемником плечами, останавливается рядом. Наемник, покачнувшись, открывает сообщение. Глаза его дико лезут из орбит.

Н а е м н и к. Мой адрес... Татьяна!

Сразу же звонит и мобильник Черного — тоже смс-письмо. Черный лихорадочно замирает, читая текст.

На мобильник Наемника вновь приходит письмо. Наемник открывает сообщение.

Н а е м н и к. Маршала Говорова, дом 46, квартира 15...

Лицо Коричневого искажается, как от зверской боли.

К о р и ч н е в ы й. Моя мать! Сестра и племянник!

Черный, не сводя глаз с телефона, крепко сжимает его в кулаке — до крупной дрожи.

Ч е р н ы й. Не дай бог, что с моими... За сына — порву!

Наемник суматошно набирает номер. Черный, встрепенувшись, делает то же самое. Коричневый бросается к ним, но растерянно останавливается на полпути.

Наемник рывком приставляет трубку к уху. Лицо его мучительно искажается в ожидании ответа и тут же просветляется, едва в телефоне слышится неразличимый женский голос.

Н а е м н и к. Таня... Слушай... Слушай... Собирайся... Иди к соседям! Там и сиди! Максим заедет за тобой, заберет! Собирайся...

Почти в ту же секунду и Черный начинает кричать в телефон.

Ч е р н ы й. Ты дома?! Бери Сашку и уходи! За зеркалом ключ! Он от подвала! Да! От подъезда, левая дверь! Спускайтесь туда и ждите меня!

Коричневый, опомнившись, начинает метаться по комнате от Наемника к Черному.

К о р и ч н е в ы й. Мне тоже надо позвонить! Там мама и сестра!

Наемник, зажав пальцем свободное ухо, отбегает подальше от орущего в трубку Черного.

Н а е м н и к (*по телефону*). Мне некогда объяснять! Я... Я не приеду! Приедет Максим, и... Да! Да! И привезет тебя ко мне!

Ч е р н ы й (*по телефону*). ...Да вас убьют, ты понимаешь?! Плевать им, сколько ему лет! Там отморозки! Не психуй!

Коричневый бросается к Черному. Беспомощно прыгает у него перед глазами, размахивает руками. Кричит жалобно, истошно.

К о р и ч н е в ы й. Мне пара минут! Ну дай позвонить! Их же тоже убьют!

Черный, передернувшись, отворачивается от него и дико орет в трубку.

Ч е р н ы й. Я скоро уже буду! Что? Деньги, документы, все... Ну уходи ж ты! Уходи оттуда!

Коричневый порывисто кидается к Наемнику. Хватает его за рукав.

К о р и ч н е в ы й. Да дайте позвонить!

Наемник яростно отталкивает Коричневого от себя, не прекращая кричать в телефон.

Н а е м н и к. Все будет хорошо! Я... Максим скоро будет! Не тяни!

Коричневый опять бежит к Черному, пытаясь его перекричать.

К о р и ч н е в ы й. Ну я прошу тебя! Я умоляю!

Девочка сидит, ужавшись, на матрасе. Испуганно смотрит на бешеное мельтешение взрослых мужчин по комнате.

Наемник резко жмет отбой. Орет Черному.

Н а е м н и к. Хватит трепаться! Время идет!

Ч е р н ы й (*по телефону*). Маша, я выезжаю! Бегом в подвал!

Отключается от связи. Быстро оборачивается к Наемнику и Коричневому. Коричневый стоит ни жив ни мертв. Чуть слышно лепечет севшим голосом.

К о р и ч н е в ы й. Дайте... домой позвонить...

Наемник оглядывается на Коричневого. Измеряет его взглядом.

Н а е м н и к (*Черному*). Заедешь на Говорова тоже! Подкину до стоянки! Твоя машина там?

Ч е р н ы й. Давай мне второй пистолет!

Наемник кидается к столу. На ходу расстегивает куртку. Снимает ее и бросает на стол. У Наемника обнаруживается целый арсенал: пистолет за брюками, второй пистолет в наплечной кобуре, две запасные обоймы на ремне и под мышкой и внушительный нож на поясе.

Черный вскидывает ногу на стул, рывком задирает штанину. Там тоже закреплен пистолет.

Ч е р н ы й (*Коричневому*). Давай тоже... что там у тебя есть!

Коричневый, вздрогнув, смотрит на Черного испуганным и растерянным взглядом. Едва слышно лепечет.

К о р и ч н е в ы й. Дайте позвонить...

Ч е р н ы й. Оружие давай! Не тормози!

К о р и ч н е в ы й. Нет у меня...

Заторможенно, как сомнамбула, расстегивает и распахивает куртку — нет никакого оружия.

К о р и ч н е в ы й. Можете обыскать...

Черный и Наемник переглядываются.

Н а е м н и к (*Коричневому*). Босс думал, голыми руками нас перебьешь?

Коричневый все так же лепечет едва слышно, потерянно.

К о р и ч н е в ы й. Не собирался он вас убивать... Дайте позвонить...

Н а е м н и к. Какого ж черта он тогда...

Черный раздраженно перебивает.

Ч е р н ы й. Да некогда! Дай ты ему!

Наемник кидает Коричневому мобильник.

Н а е м н и к. По-быстрому! Два слова!

Коричневый, как-то деревянно вскинув руки, ловит трубку, едва не роняет ее.

Черный и Наемник принимаются быстро проверять пистолеты: выщелкивают обоймы. Убедившись, что обоймы полные, загоняют их обратно в рукоять пистолетов.

Коричневый лихорадочно набирает телефонный номер. Обеими руками прижимает трубку к уху. Ждет ответа, блуждая ошарашенным взглядом по комнате. В трубке едва слышен женский голос. Коричневый, встрепенувшись, замирает. И снова начинает беспомощно лепетать.

К о р и ч н е в ы й. Мама... Слушай... Мама, я хочу тебе сказать... Тут... Мама... Да нет... у меня все нормально... Просто... Слушай...

Наемник бросает на Коричневого хлесткий, жесткий взгляд после чего решительно подходит к нему и вырывает трубку из рук. Быстро начинает говорить.

Н а е м н и к (*по телефону*). Алло! Он в порядке. Вы где сейчас? Есть рядом магазин? Зайдите и ждите. Звоните дочери и внуку. Пускай идут туда же. Мы заберем вас. Домой не суйтесь. В милицию тоже. Иначе ваш сын сядет.

В трубке слышен обеспокоенный женский голос. Наемник, слушая, мельком оглядывается на Коричневого.

Н а е м н и к (*по телефону*). За то, что ребенка похитил. Ждите нас в магазине. Мы позвоним. Всё.

Выключает телефон и тут же с размаху разбивает его об пол.

Коричневый, опомнившись, кидается вперед и яростно орет Наемнику в лицо.

К о р и ч н е в ы й. Зачем ты про ребенка?!

Н а е м н и к. Чтоб не было вопросов. Уходим!

Черный поспешно засовывает под куртку два пистолета. Наемник хватает со стола второй телефон. Кивает Коричневому на девочку.

Н а е м н и к. Бери девчонку!

Коричневый суетливо кидается к девочке. Попутно подхватывает с полу черный мешок и сует в карман куртки. Наемник ухмыляется.

Н а е м н и к. Привычка?

К о р и ч н е в ы й. Страховка. От босса...

Черный быстро уходит из комнаты в темный коридор. Коричневый тащит следом девочку, держа ее за локти. Наемник остается в комнате, проходит вдоль стенки к окну. Осторожно смотрит вниз. Двор пуст.

Черный впереди, Коричневый с девочкой посередине и Наемник замыкающим быстро идут по коридору к входной двери. Поравнявшись с туалетом, Наемник швыряет мобильник в унитаз. Коричневый, дернувшись, оборачивается.

К о р и ч н е в ы й. Зачем?! Своим-то как будем звонить?!

Н а е м н и к. В берлоге тоже есть мобильник.

К о р и ч н е в ы й. Так это ж пока доедем...

Ч е р н ы й. Терпи.

Рывком распахивает дверь на лестничную площадку.

Черный с Наемником на цокольном этаже. Жмутся к стене у окна — по разные его стороны. Осторожно осматривают двор.

Коричневый с девочкой стоят вверху на ступенях, почти под дверью квартиры. Девочка смертельно напугана. Коричневый держит ее за локти.

Черный, глядя в окно, медленно вынимает из-за пазухи оба пистолета. И так же медленно сует их в карманы куртки.

Ч е р н ы й. Смотри не смотри, а ни ментов, ни снайперов не увидим... Зато босса дождемся!

К о р и ч н е в ы й. Девчонку надо вперед... По ней стрелять не станут!

Ч е р н ы й. Для снайпера она не заслон.

Н а е м н и к. Да ее и не пожалеют. На то и двойник.

К о р и ч н е в ы й. Кто двойник? Она?! (*Слегка встряхивает девочку.*) Да вы чего?! Мы год ее отца пасем! И всю его семью!

Наемник и Черный медленно поворачиваются к нему и переглядываются меж собой.

К о р и ч н е в ы й. Не будут они по ней стрелять...

Наемник внимательно смотрит на перепуганную девочку. Черный решительно кивает, указывая на ступени вниз.

Ч е р н ы й. Идем!

Черный стоит возле подъезда. Держит руки в карманах — через материю выпирают пистолетные стволы — и напряженно смотрит по сторонам.

В дверях подъезда в полумраке маячит Коричневый. Он держит перед собой девочку.

С дальнего конца двора к подъезду едет большой джип.

Черный следит за джипом и тихо говорит будто сам себе.

Ч е р н ы й. Если сейчас не повяжут, то «хвоста» нет...

Джип останавливается возле дверей. Черный рывком распахивает его заднюю дверцу и быстро кивает Коричневому. Тот стремглав выскакивает вместе с девочкой из подъезда. Заталкивает ее в машину и запрыгивает следом. Черный закрывает за ними дверь. Затем, еще раз оглянувшись, обегает джип и садится впереди. Второй хлопок двери, джип срывается с места и выезжает из двора.

Через зеркало в салоне Наемник смотрит на Коричневого.

Н а е м н и к. Теперь вертись по сторонам. Смотри на все четыре!

Черный сидит рядом с ним. Достает из карманов куртки два пистолета. Кладет их на колени. Тоже беспокойно поглядывает во все окна, в боковое зеркало.

Ч е р н ы й. Вряд ли кто-то есть. Иначе момент они упустили.

Н а е м н и к. Бывает скрытая охрана.

Ч е р н ы й. И где она?

Наемник раздраженно выворачивает руль. В лобовое окно видно, как на проспект выезжает машина.

Н а е м н и к. Засвеченные номера, звонки по телефонам — не она?!

Ч е р н ы й. Рисковый способ охранять. Девчонка-то у нас. А мы от нервов что угодно можем сделать...

Наемник передергивает ручку скоростей. Смотрит на Коричневого в зеркало заднего обзора.

Н а е м н и к. Она ему точно родная? Не приемная дочь?

К о р и ч н е в ы й. Родная. Он носится с ней больше, чем с женой!

Джип мчится по проспекту, обгоняя машины.

Черный, склонив голову, неотрывно смотрит в боковое зеркало.

Коричневый, придерживая девочку, ловит взгляды Наемника в зеркале салона и рассказывает взахлеб.

К о р и ч н е в ы й. ...И в рестораны с ней! И на моря! И даже по делам ее берет!

Н а е м н и к. Глухонемую по делам?

К о р и ч н е в ы й. Она его наследница! Все на нее переписал!
Н а е м н и к. Хм... Значит, любит дочку...
К о р и ч н е в ы й. Еще как! Чего босс и сказал ее взять!
Черный цедит сквозь зубы.
Ч е р н ы й. Вот и взяли...

Джип останавливается рядом с автостоянкой. Урчит мотор машины. Черный сидит, хмуро глядя вниз. Наемник, вцепившись в руль, смотрит на дорогу. Коричневый беспокойно переводит взгляд с одного на другого.

Наконец Черный резко выдыхает. Передергивает затворы пистолетов и суует их обратно в карманы.

К о р и ч н е в ы й (*Черному*). А справишься... один?
Наемник, глядя на дорогу, жестко усмехается.
Н а е м н и к. Хочешь помочь?
Коричневый смущенно отводит глаза, подается назад.
К о р и ч н е в ы й. Да нет, ну... Просто... их, наверное, много будет там...
Ч е р н ы й. За сына всех порву.
Рывком распахивает дверь и выскакивает наружу.
Н а е м н и к. Максим! Подожди!
Тоже выпрыгивает на улицу и бежит к Черному. Черный стоит, устало сгорбившись. Смотрит на Наемника измученным взглядом.
Н а е м н и к. Максим! Максим...
Подбежав к Черному, неловко останавливается. Черный вздыхает.
Ч е р н ы й. Ну что?
Н а е м н и к. Прости меня... Прости, что втянул...
Черный вяло машет рукой.
Ч е р н ы й. Да ладно... Свои мозги тоже были. (*Оглядывается на джип. С горечью смыкает губы.*) Спасу сына — уеду. К черту!
Н а е м н и к. Спасешь. И своих, и моих. Пока его дочка у нас, можно торговаться.
Черный безнадежно вздыхает. Еще больше ссутулившись, сует руки в карманы.
Ч е р н ы й. Езжай, не тяни.
Отвернувшись, быстро уходит в сторону автостоянки. Наемник стоит неподвижно и смотрит ему в спину , потом поспешно садится за руль. Хлопает дверцей. Смотрит в зеркало на Коричневого.
Н а е м н и к. Пока будем ехать, расскажешь про отца.
К о р и ч н е в ы й. А... долго ехать?
Н а е м н и к. Хватит, чтоб рассказать.
Заводит машину. Громко урчит мотор.

Джип медленно отъезжает от обочины и, набирая скорость, мчится дальше по проспекту. Впереди виден выезд из города.

Коричневый на заднем сиденье рядом с девочкой. Она по-прежнему неподвижна — сидит, уставившись в пол.

К о р и ч н е в ы й. ...Он раньше барыгой был! Ну... с перестройки. Потом заводик свой открыл, в 95-м! И с иностранцами контачил!
Н а е м н и к (*переключая скорость*). Бандиты наезжали?
К о р и ч н е в ы й. А то! Так он же не боялся! Пока дочь не родилась в 97-м...
Кивает на девочку.

Титр. 1999 год

Пустой бетонный гараж освещен тусклой лампочкой — в центре свет, по углам сумрак.

В гараже несколько крепких бритоголовых парней и их Бригадир. В дальнем темном углу стоит на коленях избитый мужчина средних лет — отец девочки. Руки его связаны за спиной.

Бригадир подходит к отцу. Долго смотрит на него.

Б р и г а д и р. И правда, не боишься…

О т е ц (*сморщившись, хрипит*). А что… бояться… Все… там будем…

Б р и г а д и р. Это точно. Да только ты пока живой нам нужен.

Оборачивается к толпе бритоголовых. Кому-то кивает и снова поворачивается к отцу.

Б р и г а д и р. А вот девчонка нам твоя зачем?

Бритоголовые расступаются. Посреди гаража щуплая фигурка двухлетней девочки. Рядом с ней громадный амбал. Над головой девочки висит веревка и петля. Отец дергается, в глазах ужас.

Амбал хватает девочку за шиворот. Легко вздергивает вверх. Девочка оглушительно верещит.

Отец пытается вскочить, но со связанными руками не получается, и он снова падает на колени.

Амбал перехватывает девочку за ногу и переворачивает ее тельце вниз головой. Девочка трепыхается, машет ручками и дико кричит. Амбал сует ее ногу в петлю и затягивает. Отходит в сторону. Девочка висит вниз головой. Кричит и бьется в судорогах.

Отец бешено колотится на полу. С яростным ревом пытается разорвать веревку на руках.

О т е ц. Суки, вы что?!

Б р и г а д и р. Мы? Мы ничего. Это ты, наверное, хочешь нам что-то сказать.

Джип мчится по шоссе мимо полей. Наемник оловянным взглядом смотрит на дорогу.

К о р и ч н е в ы й. Девчонка после этого и стала такой... Короче, он им все переписал: завод, счета... А сам с семьей уехал.

Наемник молча посматривает на девочку в зеркале салона. Она сидит, как изваяние.

К о р и ч н е в ы й. А год назад объявился! С большим баблом! Опять дела тут замутил!

Н а е м н и к. И снова стали наезжать?

К о р и ч н е в ы й. Да. Бывшие братки. А он опять не боится! И даже девчонку не прячет! Повсюду таскает с собой!

Наемник крутит руль, тихо качает головой, глядя на дорогу.

Н а е м н и к. И босс опять решил ударить по больному?

Босс, крупный мужчина, сидит за столом. Негромко, но угрожающе спокойно говорит по телефону. Вокруг стоят несколько человек внушительной комплекции. Настороженно и тревожно слушают разговор.

Б о с с (*по телефону*). Думаешь, страх свой утопил? Давай, напомню 99-й.

В трубке раздается низкий, вязкий голос отца.

О т е ц (*за кадром*). Напомни. Увидишь заодно, какой стала моя дочь.

В телефоне отбой — короткие гудки.

Босс хмуро и озадаченно смотрит на телефонную трубку. Медленно кладет ее на рычаг. Поднимает голову и обводит всех присутствующих непонимающим взглядом.

Наемник ведет машину, посматривая то в боковое зеркало на дорогу позади, то на Коричневого — в зеркало салона.

К о р и ч н е в ы й. Ну, босс решил, что он на совесть давит!

Наемник криво усмехается.

Н а е м н и к. У босса совести нет.

К о р и ч н е в ы й. Есть. Но тут он сказал, что на войне как на войне...

Наемник саркастически хмыкает, мотнув головой.

Джип быстро мчится по шоссе. Навстречу изредка попадаются машины. За джипом вплоть до горизонта никого не видно.

Наемник крутит руль, все больше поглядывая в зеркало заднего обзора. Позади пустое шоссе.

К о р и ч н е в ы й. Ну, в общем, босс справки про дочку навел. Узнал, что после гаража ее по психушкам таскали. Сейчас едва отошла.

Н а е м н и к. А что охраны нет, не удивило?

Девочка так и сидит, как кукла. Смотрит в пол. Слегка покачивается и вздрагивает при бросках машины на ямах.

К о р и ч н е в ы й. Сперва удивило. Но босс копнул поглубже...

Коричневый многозначительно умолкает.

Н а е м н и к. И что?

К о р и ч н е в ы й. И что-то узнал там. Чего — не сказал. Сказал только, людей набрать со стороны.

Н а е м н и к. Ну правильно, про службу безопасности узнал. А тут и мы подвернулись...

Коричневый с опаской озирается по сторонам. Чуть наклонившись вперед, осторожно спрашивает.

К о р и ч н е в ы й. А вы... этим-то давно?

Н а е м н и к. В девяностых пару лет. Что там дальше с девчонкой?

К о р и ч н е в ы й. Ну, дальше ты знаешь. Мешок на голову. И не снимать. Отцу про это говорить постоянно...

Н а е м н и к. Ладно, хоть не вешать вниз головой... Так почему людей со стороны?

Коричневый затухает. Бормочет чуть слышно.

К о р и ч н е в ы й. Свои не хотели... Не те времена...

Джип притормаживает перед съездом на грунтовую проселочную дорогу через поле.

Вдалеке, почти на горизонте виднеется миниатюрный поселок из коттеджей.

Наемник, чуть пригнувшись, внимательно смотрит в зеркала заднего вида — изучает шоссе позади. Перехватывает беспокойный взгляд Коричневого.

Н а е м н и к. Времена всегда одни. Вон ты же вписался?

Кивает на девочку рядом с ним.

К о р и ч н е в ы й. Босс обещал хороших денег.

Наемник задумывается на миг. Вздыхает.

Н а е м н и к. А с нами он что потом сделать велел?

Коричневый тоже вздыхает. Косится на девочку.

К о р и ч н е в ы й. Он с вами договор хотел продлить.

Н а е м н и к. На что?!

Изумленно подняв брови, оборачивается к Коричневому.

К о р и ч н е в ы й. На девчонку. Он не хотел ее отцу отдавать. Сказал, его только так можно держать в кулаке.

Наемник смотрит на неподвижную девочку, которая сидит, глядя в пол.

Н а е м н и к. И что, все время в мешке?

К о р и ч н е в ы й. Пока не приручит...

Н а е м н и к. Чего?!

К о р и ч н е в ы й. Да слух шел по братве! Босс по психушкам порыскал, где девчонку лечили. И что-то узнал! Сказал, она ему пригодится сама по себе! Надо только, чтоб подпустила!

Н а е м н и к. А что узнал-то?

К о р и ч н е в ы й. Да типа дар какой-то обрела после гаража! Чуть не вундеркиндом стала! Чего ее отец и таскал с собой по делам!

Наемник опять переводит взгляд на девочку.

Н а е м н и к. Хм... Так где ж тогда охрана?

Мимо проносится машина. Коричневый вздрагивает, нервно оглянувшись.

К о р и ч н е в ы й. Да не знаю! Чего мы стоим?

Н а е м н и к. Проверяемся.

Передергивает ручку скоростей. Джип трогается с места, съезжает на грунтовку. Встряхиваясь на ухабах, едет в сторону поселка.

Н а е м н и к. Смотри, если кто увяжется.

Коричневый дергаными рывками оборачивается назад.

К о р и ч н е в ы й. За мать волнуюсь... Скоро приедем?

Н а е м н и к. Уже почти.

Джип с ревом пролетает мимо дорожного указателя с названием поселка Ратчино. Въехав в поселок, джип мчится по широкой дороге меж заборов и домов, мимо магазина и автобусной остановки, сворачивает вправо, летит по узкой улочке, сворачивает влево и выезжает на окраину.

В самом конце дороги виден заброшенный дом с мансардой и заросшим садом вокруг.

Наемник ведет машину вдоль заросшего сада. Коричневый с тревогой смотрит на дом — потрескавшийся фасад, покрытая ржавчиной крыша, на окнах рассохшиеся ставни. А по всему двору — заросли лопухов в человеческий рост.

Н а е м н и к. Про дом никто не знает. Только я и Максим.

Джип медленно въезжает во двор, залитый солнечным светом.

Наемник останавливает машину посреди двора. Напряженно смотрит на входную дверь дома.

Н а е м н и к. Выгружайтесь. Ключ под крыльцом. Я — машину в гараж.

Открывается задняя дверь джипа. Из машины выпрыгивает Коричневый. Суетливо вытаскивает девочку. Захлопывает дверцу. Джип медленно ползет по двору в объезд дома. Коричневый хватает девочку за руку и быстро ведет ее к крыльцу.

Наемник осторожно ведет машину вокруг дома. Постоянно смотрит по сторонам и в зеркала. В запущенном, заросшем саду — никого. Наемник крутит руль, сворачивая влево. В лобовое окно видно, как машина огибает угол, выехав на задний двор. Двор порос травой и совершенно пуст.

Джип сдает задом и медленно заезжает в некое подобие гаража. Это пристройка к дому, без ворот.

Остановив машину, Наемник выключает двигатель, откидывается на спинку кресла и замирает. Настает тишина. Снаружи слышен шелест листьев. Наемник вздыхает, осторожно выходит из джипа. Тихо прикрывает дверь. Секунду стоит на месте. Вслушивается. Выходит из гаража. Обводит взглядом двор. Сунув руки в карманы куртки, идет вдоль стены дома. Проходит вдоль деревянной стены. Смотрит по сторонам. В саду чирикают птички и шелестят листья. Наемник сворачивает за угол, оказывается у крыльца. Здесь, остановившись, бросает быстрый взгляд в сторону поселка. Везде тихо и безлюдно. Наемник быстро взбегает по деревянным ступеням к двери.

Гостиная мрачновата и запущена. Интерьер составляет старая, облезлая мебель.

Коричневый — в дальнем конце гостиной, возле деревянной лестницы наверх — возится с девочкой, которая сидит в пыльном, продавленном кресле.

Скрипит дверь. Коричневый резко оборачивается. В гостиную заходит Наемник. Осматривается, встав на пороге.

К о р и ч н е в ы й (*Наемнику*). Ну что там? Надо звонить!

Н а е м н и к. Сейчас позвоним.

Вдруг взгляд Коричневого становится тревожным. Он быстро кивает на входную дверь позади Наемника.

К о р и ч н е в ы й. А это кто с тобой?!

Наемник рывком оборачивается. Внизу, в щели под дверью, движется тень. И тут же с тихим шелестом из-под двери появляется белый конверт.

Наемник выхватывает из куртки пистолет и прыжком бросается к двери. С треском вышибает ее ногой и выскакивает на пустое крыльцо.

Наемник стоит, плотно прижавшись спиной к деревянной стене. Держит пистолет дулом вверх. Глазами обшаривает двор.

Во дворе пусто. На крыльце лежит белый конверт. Быстро наклонившись, Наемник хватает его и сбегает вниз по ступеням.

Наемник стоит посреди пустого двора. В одной руке пистолет, в другой — белый конверт. Суматошно вертит головой по сторонам. Вокруг тихо и безлюдно.

На крыльцо выбегает перепуганный Коричневый.

К о р и ч н е в ы й. Давай назад! Сейчас пристрелят!

Н а е м н и к. Хотели бы — не подсовывали конверт!

К о р и ч н е в ы й. Так, может, приманка!

Наемник, оглянувшись, бросается обратно на крыльцо.

Они вбегают в гостиную. Наемник с грохотом захлопывает дверь.

Девочка так и сидит в кресле возле лестницы.

Наемник засовывает пистолет в карман и торопливо разрывает конверт. Коричневый суетливо приплясывает у него за спиной, заглядывая через плечо. Наемник выдергивает из конверта листок. На листке отпечатано: «Включай телефон. Есть новость от Максима».

Наемник тупо смотрит на листок. Медленно переводит взгляд на Коричневого. Коричневый сдавленно шепчет.

К о р и ч н е в ы й. Мама... Где телефон?

Наемник с топотом бежит вверх по лестнице. За ним Коричневый. Тяжело дыша, тащит девочку. Спотыкается на бегу, лицо красное, искаженное.

Девочка болтается в его руках, как кукла.

Мансарда совершенно пуста — голый дощатый пол, голые стены. Лишь батарея под окном. Наемник бросается к окну.

С лестницы в мансарду влезает Коричневый. Втаскивает девочку.

Наемник вышибает панель из стены у окна и сует руку в нишу. Порывшись внутри, извлекает коробку с мобильником.

Коричневый, втащив девочку наверх, из последних сил отшвыривает ее от себя. Девочка бежит по инерции через всю мансарду и забивается в угол.

К о р и ч н е в ы й (*Наемнику*). Ты ж говорил, про дом никто не знает!

Наемник яростно переворачивает коробку — на пол сыплется всякая всячина: глянцевые книжечки-инструкции, конверт из-под сим-карты, мобильная гарнитура — наушники, микрофон. Со стуком падает и сам телефон.

К о р и ч н е в ы й. Дружок твой раскололся?!

Н а е м н и к. Заткнись!

Хватает телефон, включает его.

Коричневый кидается к Наемнику. Падает на колени возле кучки барахла из коробки. Выдергивает оттуда наушники. Начинает нервно и торопливо их распутывать.

Наемник с нетерпением смотрит, как грузится телефон. Весь дрожит, по лицу гуляют желваки. Коричневый, вскочив, суется с наушниками к телефону. Наемник со злостью отбивает его руку.

К о р и ч н е в ы й. Там мама и сестра!

Н а е м н и к. Племянника забыл...

В этот момент резко звонит мобильник. Наемник вздрагивает, едва не уронив его. На экране — номер отца.

Коричневый пытается дрожащими руками вставить штекер наушника в телефон.

К о р и ч н е в ы й. Дай... Дай!

Наемник раздраженно вырывает у него штекер и вгоняет в гнездо телефона. Коричневый судорожно вставляет наушник в ухо. Наемник нажимает кнопку.

Н а е м н и к. Алло!

О т е ц (*за кадром*). У меня все готово.

В телефоне раздаются непонятные шумы, а затем истошный женский крик.

Ж е н щ и н а (*за кадром*). Костя! Костя!

Наемник передергивается. В ужасе выпучив глаза, дико орет в телефон.

Н а е м н и к. Таня! Таня, что он делает?!

Ж е н щ и н а (*за кадром*). Костя! Я... Не-е-е-т! Не надо!

Н а е м н и к. Таня!

Коричневый прижимает пальцем наушник к уху и испуганно смотрит на Наемника. У того выступает пот на лбу. Дыхание прерывистое.

Н а е м н и к. Таня! Таня!

В трубке вновь слышатся шум и шорох, а затем раздается низкий, вязкий голос отца.

О т е ц (*за кадром*). А это дружок твой Максим.

Голос отца отдаляется, как если человек отстраняет трубку и подносит ее тому, кто рядом.

О т е ц (*за кадром, в отдалении*). Скажи-ка пару слов. Ну...

Наемник замирает. В трубке слышно, как кто-то тяжело, мучительно дышит.

О т е ц (*за кадром, в отдалении*). Помоги ему.

В телефоне раздается звук сильного удара, протяжный стон. Затем еще один удар и снова стон.

Наемник вздрагивает.

О т е ц (*за кадром, в отдалении*). Глупо молчать. Что это даст?

В телефоне слышно, как кто-то тяжело скребется по полу. Затем доносится сдавленный, тихий голос Черного.

Ч е р н ы й (*за кадром*). Костя... я не смог... Мой Сашка... тоже тут...

Н а е м н и к. Что он с ними делает?

В трубке шумы. Затем близкий голос отца.

О т е ц (*за кадром*). Пока ничего. Но будет то, что обещал. Я слово держу.

Коричневый вырывает у Наемника телефон и орет.

К о р и ч н е в ы й. Не трогай моих! Они ни при чем!

О т е ц (*за кадром*). Тебе повезло. Их босс перехватил.

Коричневый потрясенно опускает трубку. Наемник выхватывает у него мобильник.

К о р и ч н е в ы й. Они у босса... Их босс перехватил...

Наемник снова вскидывает трубку к уху. Коричневый, опомнившись, бросается к Наемнику.

К о р и ч н е в ы й. Мои у босса! Есть еще телефон?!

Наемник яростно отталкивает его в грудь и шипит в трубку.

Н а е м н и к. Но дочь у меня! Не забыл?!

Коричневый, отскочив на пару шагов назад, опять кидается к Наемнику.

К о р и ч н е в ы й. Дай телефон! Он разорвет их!

О т е ц (*за кадром, Наемнику*). Я понял. Жены тебе не жалко. Тогда родителей твоих возьму.

Коричневый подскакивает к Наемнику и хватает его за грудки. Дико орет.

К о р и ч н е в ы й. Дай телефон!

Наемник резко отбивает его руки и отталкивает Коричневого пятерней в лицо. Сам кричит в трубку.

Н а е м н и к. Постой! Я не про это! Я дочь тебе отдам!

К о р и ч н е в ы й. Кому отдашь?! Мои у босса все!

Н а е м н и к (*Коричневому*). Заткнись, я сказал! (*Снова приставляет мобильник к уху.*) Я дочь верну! Не трогай только...

Фразу обрывает мощный удар кулаком в лицо. Наемник, дернув головой, отлетает в сторону. Телефон выскакивает из его руки и, пролетев через комнату, падает на пол.

Коричневый с диким ревом бьет Наемника кулаком в челюсть и сразу же — ногой в пах. Наемник резко ломается пополам. Коричневый в ярости хватает его за плечи и бешено дергает вниз. Наемник падает, ткнувшись лбом в доски. Коричневый с размаху бьет его ногой по животу. Наемник вскрикивает и, скрючившись, переваливается на бок. Коричневый врезает ему ногой по лицу, как по мячу. Наемник с грохотом перекатывается на спину, ударившись затылком об пол, и теряет сознание. Коричневый подскакивает к Наемнику. Упав на колени, суетливо хлопает его по куртке. Нащупав пистолет, трясущимися руками лезет в карман. Путается в складках.

К о р и ч н е в ы й. Давай... давай...

Наемник едва слышно стонет. Лицо в крови. Коричневый, опасливо поглядывая на него, вырывает пистолет из кармана его куртки. Быстро вскочив, отбегает на пару шагов назад. Тут же вскидывает пистолет. Целит Наемнику в грудь и нажимает на курок.

Выстрела нет.

Коричневый снова давит на курок. Затем еще раз и еще. По-прежнему ни выстрела, ни щелчка. Коричневый недоуменно смотрит на пистолет. Быстро вертит его в руке, бьет по нему ладонью пару раз и опять направляет на Наемника. Несколько раз жмет на спуск, дергая рукой. Выстрелов нет.

К о р и ч н е в ы й. Ладно...

Оглянувшись на девочку, засовывает пистолет в карман своей куртки и бросается к телефону на полу.

Наемник со стоном разлепляет глаза. Сквозь мутную пелену видит, как Коричневый хватает телефон. Зажмурившись от боли, Наемник слабо щупает карман, где был пистолет.

Коричневый, сжимая телефон, роется у себя за пазухой. Вытаскивает оттуда потрепанную записную книжку. Судорожно листает ее, что-то бормоча. Найдя нужный номер, набирает его в мобильнике. Мелко дрожит от нетерпения. Вздрагивает, слыша в трубке голос.

К о р и ч н е в ы й (*по телефону*). Это я! Моя мама у... Да! Да! Не трогайте ее! Я прошу вас! (*Резко замирает, вытянувшись струной. На лице испуг, глаза выпучены.*) Девчонка тут! Она у меня! Не трогайте маму и сестру!

В трубке чей-то неразборчивый голос. Коричневый в панике перебивает.

К о р и ч н е в ы й (*по телефону*). Мы за город уехали! Поселок Рат...

Внезапно звучит резкий шипящий свист, и в плечо Коричневому вонзается нож. Коричневый дико верещит, крутанувшись всем телом. Телефон вылетает из его руки. Наемник молниеносно перекатывается по полу и вскакивает на ноги. Чуть покачнувшись, бросается на Коричневого. Подбежав, выдергивает нож из его плеча и тут же вонзает ему клинок в другое плечо. Коричневый кричит еще сильнее. Наемник бьет его ладонями по ушам и сразу по ключицам. Затем наносит удар кулаком в бок. Коричневый складывается от боли. Наемник быстро сует руку в карман его куртки, из которой торчит рукоять пистолета.

Н а е м н и к. Сука... давай сюда...

В этот момент Коричневый со звериным рыком кидается вперед и зубами крепко впивается в плечо Наемника. Тот истошно орет, резко дергается и освобождается. Одновременно выхватывает из кармана Коричневого пистолет и черный мешок. Врезает Коричневому локтем в нос и с размаху надевает ему мешок на голову. Затем обеими руками хватает Коричневого за шиворот и, крутанув вокруг себя, швыряет его в сторону окна.

Коричневый со всего разгону врезается головой в батарею под окном. Раздается страшный удар, и слышен короткий вскрик из-под черного мешка. Коричневый падает на пол. Но сразу же, взметнув руки, хватается за батарею и начинает конвульсивно дергаться и выгибаться.

Наемник вскидывает на него пистолет и жмет на спуск. Выстрела нет.

Н а е м н и к. Твою мать!

Яростно перекосившись, щелкает предохранителем и снова спускает курок. Грохочет выстрел. Пуля пробивает голову в черном мешке. Коричневый падает и, пару раз вздрогнув, замирает.

Наемник, глядя на него, медленно опускает пистолет и со стоном сгибается пополам, держась за промежность.

Девочка сидит, забившись в угол. Огромными от страха глазами следит за Наемником.

Он, держась рукой за пах, ковыляет через комнату к лежащему на полу телефону, с трудом наклоняется и подбирает его. Сжав зубы, сует пистолет в карман куртки и начинает «листать» телефон. Найдя номер отца, звонит. Другой рукой утирает кровь с лица.

В трубке идут длинные гудки. Затем раздается низкий, вязкий голос отца.

О т е ц (*за кадром*). Слушаю.

Наемник, сморщившись, размыкает губы. Хрипло говорит.

Н а е м н и к. Я... дочь... вам верну...

В трубке тишина.

Н а е м н и к. Алло...

О т е ц (*за кадром*). Я слушаю.

Н а е м н и к. Куда... привезти?

О т е ц (*за кадром*). Куда хочешь.

Н а е м н и к. Следите, значит?

В телефоне отбой.

Наемник, шаркая, подходит к девочке. Она поднимает на него испуганные глаза. Наемник с мучительным стоном опускается перед ней на корточки.

Н а е м н и к. Не бойся... Читай по губам...

Касается пальцем своего окровавленного, разбитого рта.

Н а е м н и к. Сейчас... отцу тебя отдам... Ты понимаешь? Папе... Давай... вставай... Пошли...

Девочка и Наемник медленно и осторожно спускаются по лестнице. Девочка ступает впереди. Наемник ковыляет сзади. Одной рукой держится за перила, другой рукой — за плечо девочки. Чуть слышно шепчет.

Н а е м н и к. Не торопись... не торопись...

Со скрипом открывается дверь. На крыльцо из темноты дома, едва шевелясь, выходят девочка и Наемник.

Наемник мучительно жмурится от солнца. Прикрывает глаза рукой. Слегка подталкивает девочку вперед — к ступеням.

Н а е м н и к. Идем... идем...

Они медленно идут по двору. Наемник берет девочку за плечо и направляет ее левее.

Н а е м н и к. Сюда давай... К машине...

Они подходят к открытому гаражу. Наемник замирает, глядя на машину.

Капот у джипа покорежен, из-под него валит дым. Разломана решетка радиатора, пробиты колеса.

Н а е м н и к. Ну сука, это-то зачем?!

В ярости бросается к джипу. Бьет кулаком по капоту. Свирепо пинает колесо, отрывает боковое зеркало.

Девочка стоит снаружи. Безучастно смотрит на истерику Наемника.

Наемник, мельком бросив на нее взгляд, со стоном падает на капот. Устало роняет голову на руки. Шумно дышит, как загнанный пес. Бессильно бормочет сам себе.

Н а е м н и к. Ладно... ладно... Сейчас...

Ярко светит солнце. Наемник ведет девочку по пыльной дороге, держась за ее плечо. Болезненно морщится при каждом шаге. По его лицу струится пот и кровь. Девочка идет, как зомби, тупо уставившись в землю.

Наемник с девочкой плетутся по широкой грунтовке мимо коттеджей и садов. Кругом тихо и безлюдно. Наемник затравленно озирается на ходу. Хрипло прочищает горло. Впереди видны магазин и автобусная остановка. И ни души вокруг. Наемник останавливается. Еще раз осматривается. Бормочет едва слышно.

Н а е м н и к. Ну тут же вы... тут... Чего комедию ломать...

Медленно поворачивает девочку к себе лицом. Берет ее за подбородок и поднимает вверх. Девочка смотрит на него отрешенно и обреченно.

Н а е м н и к. Иди туда... (*Кивает на автобусную остановку.*) Сиди там... Жди... Отец скоро будет...

Девочка смотрит на него не мигая.

Н а е м н и к. Ты поняла? Иди...

Отпускает ее подбородок. Убирает руку с плеча. Отходит назад. Девочка разворачивается и понуро идет к автобусной остановке. Наемник смотрит ей в спину.

Девочка идет с опущенной головой, будто что-то ищет на земле. Тонкие руки безвольно висят, как неживые.

Внезапно у Наемника звонит мобильник: смс-оповещение. Наемник вытаскивает телефон. На экране номер отца. В сообщении одно слово: «Отвернись».

Наемник резко вскидывает голову. Бросает взгляд на девочку, которая так

и бредет безвольно к остановке. Он быстро отворачивается. Стиснув мобильник в кулаке, замирает. Стоит не шевелясь. Прерывисто дышит. Весь в поту и кровоподтеках. Беспокойно смотрит в никуда. В кулаке зажат телефон. Легкий ветер треплет его волосы. Вокруг — тишина.

Взгляд Наемника становится еще более тревожным и бегающим. Он стискивает зубы. Напрягается, пытаясь хоть что-нибудь услышать за своей спиной. Но там тихо.

Наемник медленно разжимает кулак, с надеждой смотрит на экран телефона. Мобильник молчит.

Мучительно сморщившись, Наемник втягивает голову в плечи и начинает несмело поворачиваться. Боковым зрением он видит, что за спиной у него пусто. Он быстро разворачивается — девочки нет. Он затравленно мечет взглядом по сторонам. Нигде никого. Поселок безлюден.

Дрожащей рукой Наемник нажимает кнопку мобильника.

Наемник. Алло! Дочь у тебя?

Отец (*за кадром*). У меня.

Наемник. Моя жена... Максим... Его семья...

Отец (*за кадром*). У меня.

Наемник. Отдай их... Отпусти...

Низкий, вязкий голос в трубке звучит ровно и спокойно.

Отец (*за кадром*). Я им кишки выпущу.

Наемник вздрагивает.

Наемник. Но я ж вернул тебе дочь! Ты ж...

Отец (*за кадром*). Я разве просил?

Наемник. Что?!

Поперхнувшись, умолкает. Неосознанно вжимает трубку в ухо.

Отец (*за кадром*). Я не просил ее вернуть. Я про нее вообще не говорил.

Наемник. Но...

Отец (*за кадром*). Я говорил, что выпущу кишки. Тебе. Твоим подельникам. Твоим родителям, твоим родным. А слово я свое держу.

Лицо Наемника искажается от ужаса и шока.

Наемник. Но... Но ты ж понимал!

Отец (*за кадром*). Понимал.

Наемник. Тогда зачем?! Ведь я ж ее вернул!

Отец (*за кадром*). Сначала — украл.

Наемник. Но я ж вернул!

Отец (*за кадром*). Украл у меня дочь. Влез в мою семью. В мое личное пространство.

Наемник ревет, схватившись за голову второй рукой.

Наемник. Но я ж вернул!

Отец (*за кадром*). Теперь и я в твое пространство влез.

Наемник дико орет в трубку.

Наемник. Но я ж вернул! Чего ты еще хочешь?!

Отец (*за кадром*). Увидеть твои потроха. И прямо сейчас.

В телефоне отбой.

В тот же миг Наемник слышит шум машин. Вздернув голову, он видит, как в поселок въезжает вереница черных джипов.

Наемник пятится. Судорожно лезет в карман куртки, вынимает пистолет.

Наемник. Сука... Ладно...

Со всей силы разбивает мобильник об землю и, развернувшись, быстро хромает к окраине поселка.

Наемник, хромая и задыхаясь, бежит по пыльной дороге вдоль забора. Постоянно оглядывается на бегу. Кривится от боли и смахивает пот со лба. Далеко позади все громче и громче слышен рокот машин.

Наемник с трудом бежит через двор. В одной руке пистолет, другой рукой зажимает бок.

Гул моторов уже совсем близко.

Наемник подбегает к крыльцу. Споткнувшись, с грохотом падает на ступенях. Но тут же карабкается вверх. Хватается за перила и тяжело поднимается на ноги. Еще раз оглянувшись, яростно толкает скрипучую дверь и вваливается в дом.

Из последних сил он ковыляет по ступеням. Тяжело дышит, корчится. Лицо в крови и в поту.

С улицы слышен рокот многих машин и шелест шин по грунтовке.

Наемник, держась за перила, хромает выше и выше. Хрипло бормочет.

Н а е м н и к. Потроха...

Он буквально вползает с лестницы в мансарду. Со стоном поднимается с пола и тащится к окну, где у батареи лежит труп Коричневого и зияет черная ниша-тайник.

Наемник, хрипло дыша, приваливается лбом к окну. Смотрит вниз, видит, как во двор лихо въезжают четыре джипа. Сразу же распахиваются все дверцы машин. Из джипов выпрыгивают люди с пистолетами и с ножами и бегут к дому. Наемник отскакивает от окна. Падает на колени и сует руку в тайник.

Н а е м н и к. Потроха... Потроха...

Роется в нише.

Внизу, на первом этаже, раздается мощный удар. Треск древесины, топот множества бегущих людей.

Наемник вынимает из тайника второй пистолет, несколько обойм и две гранаты-лимонки.

Н а е м н и к. Потроха...

Топот уже слышен на деревянной лестнице.

Наемник, сидя под окном, приваливается спиной к батарее. Сжимая пистолеты в обеих руках, поднимает их и направляет на проем в полу.

Топот все ближе и ближе. Наемник прерывисто дышит. Напряженно смотрит на проем. Едва там показывается голова, сразу же стреляет из двух пистолетов.

Пули, со свистом выбивают щепки в полу. Голова мгновенно ныряет вниз. Наемник еще раз стреляет вдогонку.

В ответ из проема тоже звучат выстрелы — пули попадают в потолок, пробивая в нем несколько дырок. Вслед за тем раздаются перекликающиеся голоса: «Он у окна там!», «Прижмите его к полу!»

Наемник целит из пистолетов в проем и смыкает губы.

В проеме одновременно появляются несколько рук с пистолетами и открывают стрельбу.

Окно разбивается под градом пуль. Осколки со звоном сыплются на Наемника. Он падает на пол и прикрывает голову локтями.

Из проема продолжают стрелять. Пули щелкают по стене. Рикошетом отлетают от батареи.

Наемник отбрасывает один пистолет и тянется к гранате.

В момент, когда он ее хватает, пуля перешибает ему запястье. Наемник с диким воем конвульсивно швыряет в сторону второй пистолет и перехватывает раненую руку. Бешено молотит ногами по полу, крутится волчком, обхватив запястье, и суматошно орет. В глазах все плывет.

Сквозь мутную пелену Наемник видит, как из проема вылезают люди с пистолетами и ножами. Мучительно застонав, он жмурится и бьется головой об доски.

И тут раздается бешеный крик босса.

Б о с с. Очнись, ублюдок! Сказал же: мешок не снимать!

Наемник резко открывает глаза. И застывает в изумлении, увидев, что он... в темном коридоре пустой квартиры, откуда недавно сбежал.

Наемник шокирован. Он, совершенно целый и невредимый, сидит на полу возле туалета.

Напротив сидит... девочка и неотрывно смотрит ему в глаза.

Рядом, привалившись к стене, сидит Черный. Он мертв. На лице выражение неописуемого ужаса. Руками зажимает живот, словно он вспорот.

Позади в коридоре лежит труп Коричневого. Держится за голову, как если бы она была пробита. Лицо перекошено.

В проеме входной двери стоит толпа: босс и семеро человек за ним. Ошеломленно смотрят на то, что творится в коридоре.

Наемник медленно поворачивает к ним голову. Девочка делает тоже самое.

Босс дико орет, отскакивая назад.

Б о с с. Отвернитесь все! Где мешок?!

Наемник машинально бросает взгляд на пол и видит возле туалета скомканный черный мешок.

Босс, не оборачиваясь, толкает вперед двух своих людей.

Б о с с. Мешок ей на голову! Живо!

Двое рослых парней кидаются в коридор. Девочка быстро дергает головой. Поочередно ловит взгляды одного и другого. Оба парня с грохотом останавливаются и замирают, глядя на девочку выпученными глазами.

Б о с с. Не смотрите ей в глаза! Отвернитесь!

Первый парень тут же дергает головой, будто получил пулю в лоб, и замертво падает на пол. Второй продолжает стоять неподвижно.

Босс истошно орет остальным своим людям.

Б о с с. Прикройте глаза! И мешок!

Парни, каждый закрыв глаза рукавом, бросаются в коридор. Босс остается в дверном проеме.

Толпа бежит по коридору к девочке.

Девочка судорожно переводит взгляд с одного на другого, но парни закрываются рукавами.

Взгляд девочки становится панически тревожным и беспокойным.

Первый парень хватает мешок и быстро надевает его девочке на голову.

И сразу же вздрагивает застывший второй парень. Отскочив к стене, он хватается за плечо, будто ранен, и в ужасе смотрит на Наемника.

В т о р о й п а р е н ь. Он вместе с ней! Он Лехе в голову стрелял! А мне...

И осекается, ошарашенно глядя на пустые руки Наемника. Затем отнимает ладонь от своего плеча и смотрит на нее с еще большим изумлением. Быстро переводит взгляд на плечо. Осторожно шевелит им. И снова в шоке смотрит на Наемника.

Третий парень приседает возле первого, лежащего на полу. Прикладывает два пальца к его горлу. Сухо констатирует.

Т р е т и й п а р е н ь. Готов.

Второй парень беспомощно лепечет, глядя на Наемника.

В т о р о й п а р е н ь. Он что его — из пальца?

По коридору быстро идет босс. Со злостью роняет мимоходом.

Б о с с. Он ни при чем! (*Подойдя к Наемнику, так и сидящему на полу, хватает его за плечо и резко встряхивает.*) Какого черта снял мешок?! Ты что, тупой?!

Наемник, словно во сне, медленно поднимает голову. Потерянно смотрит на босса.

В этот момент девочка с мешком на голове вдруг опрокидывается навзничь и начинает судорожно биться в припадке. Наемник, оживившись, быстро оборачивается к ней. Босс бросает короткий взгляд на девочку и яростно кивает на нее Наемнику.

Б о с с. Ну что?! На этот фокус повелся?!

Девочка дергается на полу, мотает головой. Люди босса растерянно обступают ее полукругом. Босс досадливо машет им рукой.

Б о с с. Не трогайте ее! (*Смотрит на дергающуюся девочку с отвращением.*) Тварь... Маленькая, а хитрая...

Наемник, глядя на босса, с хрипом разлепляет губы.

Н а е м н и к. Вы... как... тут?

Б о с с. Звонка по расписанию не дождался!

Третий парень беспокойно оборачивается к боссу.

Т р е т и й п а р е н ь. Кстати, босс... Звонок отцу!

Босс начинает раздраженно рыться в кармане брюк. Одновременно дает распоряжение своим людям.

Б о с с. Берите девчонку и вниз!

Третий парень кивает на Наемника.

Т р е т и й п а р е н ь. А этого прикончить?

Босс вынимает из кармана телефон. Набирает номер.

Б о с с. Не надо. С собой возьмем. Эксперимент проведем. Запрем в одной комнате.

Кивает на девочку, замершую на полу.

Наемник, дернув головой, оглядывается на нее. В глазах мелькает паническ-кий ужас. Обернувшись к боссу, с трудом хрипит.

Н а е м н и к. Ты знал... Почему не сказал?

Босс, не обращая внимания, приставляет трубку к уху. После первого же гудка раздается вязкий, низкий голос отца.

О т е ц (*за кадром*). Слушаю.

Наемник хрипит громче, с ненавистью глядя на босса.

Н а е м н и к. Почему ты не сказал?!

Босс на миг отрывается от трубки. Кивает третьему парню.

Б о с с. Заткни его.

Парень резко бьет Наемника ногой по голове. Наемник с грохотом опрокидывается на пол. Босс вновь приставляет трубку к уху.

Б о с с. Хочешь сюрприз? У нее мешок на голове. Без дырочек для глаз.

В телефоне слышен укоризненный вздох отца.

О т е ц (*за кадром*). Тот, что надели во дворе?

Босс расплывается в змеиной улыбке.

Б о с с. Тот самый. Не ожидал? Думал, самый умный?

О т е ц (*за кадром*). Не думал. А что ж ты только сейчас звонишь?

Босс, нахмурившись, бросает взгляд на Наемника.

Б о с с. Проблема была. Теперь мешок опять на голове!

В трубке легкая усмешка.

О т е ц (*за кадром*). Снимали? Значит, эхо осталось.

Б о с с. Чего?

В этот момент Наемник с диким ревом вскакивает на ноги. Выхватывает из-под куртки нож и с размаху вгоняет его третьему парню в горло. Тот подпрыгивает, выпучив глаза. Хрипит, захлебываясь кровью.

Наемник стремительно разворачивает парня к себе спиной, прикрывшись его телом. Выдергивает у него сбоку пистолет и стреляет в голову второму парню. Затем быстро переводит ствол на четвертого парня и дважды стреляет ему в грудь. Парень отлетает назад и с грохотом падает на пол.

Босс, не опуская телефон, остолбенело стоит посреди коридора. В ужасе смотрит на Наемника, едва видного из-за тела третьего парня.

Наемник же, не выпуская тело-щит, прокручивается с ним на месте, развернувшись к троим парням за своей спиной.

Пятый парень уже стоит с пистолетом. Наемник стреляет ему в живот и сразу в шею.

Двое других онемели, растерянно стоят, как и Босс, с выпученными от страха глазами.

Наемник молниеносно выдергивает нож из горла третьего парня и швыряет его в шестого. Отталкивает тело-щит в сторону и стреляет в седьмого. Тот падает, а Наемник разворачивается к боссу и вскидывает пистолет, целя ему в голову.

Босс так и стоит посреди коридора, прижав трубку к уху. Испуганно смотрит на Наемника. И видит, как позади него девочка медленно поднимается с пола, принимая сидячее положение.

Б о с с. Сзади...

Наемник, не оборачиваясь и не опуская пистолет, отходит назад. Останавливается возле девочки, которая все так же медленно снимает мешок с головы.

Глаза босса еще больше округляются от страха.

Наемник, целя в босса, другой рукой указывает на девочку у своих ног.

Н а е м н и к. Почему ты сразу не сказал?

Б о с с. А ты бы поверил? И не полез бы проверять?

Наемник на миг задумывается. Затем кивает на телефон, который босс прижимает к уху.

Н а е м н и к. Еще на связи? Кидай сюда.

Босс нервно облизывает губы.

Б о с с. Договориться хочешь? Не...

Н а е м н и к. Кидай!

Босс опускает мобильник. С опаской глядя на девочку, легонько кидает трубку Наемнику. Наемник ловит телефон. Держа босса на прицеле, приставляет мобильник к уху.

Н а е м н и к. Алло...

В трубке звучит низкий, вязкий голос отца.

О т е ц (*за кадром*). Убей его.

Наемник, глядя на босса, прищуривается. Босс в ужасе вскидывает ладонь.

Б о с с. Не надо! Он потом и...

Н а е м н и к. По телефону не убьет.

Стреляет боссу в голову. Тот отлетает назад и с грохотом падает на спину.

Наемник с пистолетом в руке и телефоном, прижатым к уху, медленно подходит к телу босса, лежащему меж других трупов.

Босс лежит с открытыми глазами. Посреди лба — аккуратная дырка.

Н а е м н и к (*по телефону*). Всё...

О т е ц (*за кадром*). Контрольный выстрел.

Н а е м н и к. Я сразу.

О т е ц (*за кадром*). Себе.

Наемник замирает, выпучив глаза.

Н а е м н и к. Но... но я же вам ее спас!

О т е ц (*за кадром, насмешливо*). От чего?

Н а е м н и к. То есть как?!

О т е ц (*за кадром*). Взгляни на нее.

Наемник, не опуская трубку, заторможенно поворачивается к девочке. Девочка смотрит ему в глаза прямым немигающим взглядом.

Возникает резкая вспышка-видение.

Девочка с гувернанткой в дальнем конце двора.

Девочка сидит на лавочке, читает книжку.

Гувернантка торопливо поправляет девочке воротник кофты. Попутно что-то объясняет жестами — на языке глухонемых.

Субтитр. Сегодня, совсем близко подобрались. Машина уже у двора. Наверное, сейчас будут брать… Ты только не бойся. Ты им живая нужна. Внимательно слушай их. Запоминай их голоса и все имена… И все будет, как всегда…

Девочка мельком бросает взгляд на гувернантку и снова утыкается в книжку, не реагируя больше на ее действия.

Легонько погладив девочку по плечу, гувернантка быстро уходит обратно к подъезду.

Растерянно оглядывается на ходу.

Видит чуть дальше во дворе большой черный джип и силуэт Наемника за лобовым стеклом.

Снова резкая вспышка.

Наемник, покачнувшись, отшатывается назад. Потрясенно смотрит на девочку.

Она совершенно спокойна. Взгляд жесткий и прямой.

Н а е м н и к (*по телефону*). Она не глухая! Ты подставлял ее...

О т е ц (*за кадром*). А что хуже? Плохо положить или взять то, что плохо лежит?

Во двор с трех сторон быстро въезжают милицейские машины. Из них выпрыгивают вооруженные сотрудники в форме и оперативники в штатском.

Крепкий оперативник окликает милицейского майора, вышедшего из соседней машины.

О п е р а т и в н и к. Ну что тут?

Майор кивает на дом, куда привезли девочку.

М а й о р. Стрельба на втором этаже. Да еще машина во дворе — та, что по краже ребенка...

В тенистом уголке под деревьями стоит большой черный джип с наполовину сброшенной брезентовой накидкой. Вокруг него ходят сотрудники ДПС.

Рядом жмутся в кучку несколько старушек и молодых мам со двора элитного дома, откуда увезли девочку.

Сотрудник ДПС негромко сообщает по рации.

С о т р у д н и к Д П С. По ориентировкам — она. Свидетели подтверждают.

Наемник стоит посреди коридора напротив девочки. Глядя в ее немигающие глаза, орет в телефон.

Н а е м н и к. Ребенок не вещь, чтоб положить его не так!

О т е ц (*за кадром*). Но кража ребенка зовется киднеппинг. А что за это будет, ты знаешь.

К подъезду бегут бойцы СОБРа в полной амуниции и с автоматами.

Наемник стоит посреди коридора. Прижимает трубку к уху.

В коридоре повсюду трупы.

Из подъезда доносится топот.

О т е ц (*за кадром*). Ты знаешь, что будет при аресте... Ты знаешь, что будет в камере... в тюрьме...

Наемник, глядя на девочку, вжимает трубку в ухо. Бессмысленно лепечет в телефон.

Н а е м н и к. Она смотрит на меня... А значит... Это тоже видение...

Девочка сверлит Наемника взглядом. Едва он заканчивает фразу — тут же отворачивается.

Наемник зажмуривается в ожидании и раскрывает глаза. Но ничего не меняется — в подъезде все так же грохочут тяжелые ботинки. Все громче и громче.

В телефоне раздается низкий, вязкий голос отца.

О т е ц (*за кадром*). Поторопись. Контрольный выстрел.

По ступеням, пригнувшись и целясь из автоматов, вереницей бегут бойцы СОБРа.

Наемник с телефоном, прижатым к уху, стоит посреди коридора, заваленного трупами. Растерянно смотрит девочке в спину. Переводит взгляд на дверной проем в конце коридора. Топот множества ног оттуда все ближе и ближе. Когда в проеме появляется неясное движение, Наемник быстро вскидывает пистолет и утыкает дуло себе под подбородок...

Салон автомобиля освещен мягким матовым светом.

На заднем сиденье сидит отец девочки. Прижимает к уху мобильник.

В трубке раздается выстрел, слышен глухой стук падающего тела.

Отец еще секунду держит мобильник возле уха. Затем со вздохом опускает телефон.

Боец СОБРа выносит на руках девочку из подъезда. Девочка вертит головой по сторонам.

Двор полон людей: жители окрестных домов, милиция, врачи.

Все смотрят на девочку.

В конце двора стоит шикарная черная иномарка.

Боец СОБРа опускает девочку на землю.

Девочка сразу же бежит к машине.

Толпа смотрит ей вслед.

В передних рядах стоят несколько старушек и молодых мам с места похищения. Они смотрят на девочку со страхом и опаской.

Девочка бегом пересекает двор. Задняя дверь иномарки открывается. Девочка быстро забирается в салон. Дверь закрывается.

Иномарка выезжает из двора.

АЛЕКСЕЙ СЛАПОВСКИЙ

То, что вы делаете, очень важно

КИНО БЕЗ СЛОВ

Это Шанхай, или Нью-Йорк, или Москва, или Токио, или Мехико, или любой большой город планеты.

Ибо речь пойдет о том, что у всех людей одинаково.

Но все-таки, конечно, в первую очередь имеется в виду Россия.

А слов в этом кино нет не потому, что такой прием, а они просто не нужны.

Представьте себе кварталы жилых домов по десять, двадцать, пятьдесят, восемьдесят этажей. Тысячи, десятки тысяч семей живут в них.

Представьте утро в таких домах.

Все встают почти одновременно.

Звучит разнообразная музыка.

Растрепанная женщина средних лет просыпается по звонку будильника, плетется в ванную, умывается, потом будит мужа, кормит его завтраком. Провожает на работу.

Будит двоих детей, кормит завтраком, отправляет в школу.

Наскоро доедает остатки завтрака и отправляется на работу.

В десятках, сотнях лифтов спускаются сотни, тысячи людей.

Молча.

Другая женщина встает по будильнику, плетется в ванную...

Происходит то же самое, что и в предыдущих кадрах. Только муж другой и дети другие. А завтрак такой же.

И еще одна женщина встает, умывается, будит мужа, детей. Заглядывает в комнату старой матери. Что-то ее настораживает. Она подходит. Прислушивается к дыханию матери. Щупает ее пульс. Выходит. Стоя в двери кухни, плачет. Муж вскакивает, бежит в комнату тещи.

Выходит, прогоняя напуганных и любопытных детей.

Кому-то уже не надо никуда спешить...

А вот мужчина никак не может проснуться. Будильник устроен так, что звонит через каждую минуту. После очередного звонка мужчина открывает глаза — и опять закрывает их. Будильник звонит с каждым разом все громче. Мужчина хватает его, желая разбить. Но ставит на тумбочку. И медленно поднимается.

Спит женщина, рядом с ней спит младенец. Им не нужно вставать.

А вот молодые мужчина и женщина с утра пораньше решили обласкать друг друга. Это Нила и ее муж. Муж торопится, посматривая украдкой на часы: пора на работу. Наконец у него все получается. Он вскакивает, бежит в ванную, в кухню, наскоро пьет кофе. Вслед за ним этот ритуал совершает и Нила.

Они вместе спускаются на лифте, выходят из дому.

Сливаются с тысячными толпами людей, спешащих на работу. Здесь европейцы, африканцы, азиаты — люди всех возможных этнических типов.

Две остановки автобуса одна против другой. Муж переходит дорогу, а Нила остается. Два автобуса подходят одновременно.

Нила и муж смотрят через стекла друг на друга. Машут друг другу руками. Автобусы разъезжаются в разные стороны.

Очень тесно. Нилу толкают, пихают, на нее наваливаются при поворотах. Она не замечает этого — улыбается.

Вместе с другими Нила подходит к десятку дверей в большое серое здание.

Турникеты, пропускная система.

Огромный холл, десятки лифтов.

Люди ждут.

Лифты один за другим открываются, впускают в себя людей и поднимаются наверх.

На своем этаже Нила выходит одна. Перед лифтом — тамбур и сразу же дверь.

Нила, набрав код замка, входит.

Она оказывается в крошечной комнатке. Стол, стул, лампа, репродуктор. Камера наблюдения. Табло для информации.

На стене висят плакатики на нескольких языках.

ТО, ЧТО ВЫ ДЕЛАЕТЕ, ОЧЕНЬ ВАЖНО!
Извините, но Вам нельзя общаться с другими работниками
Вы можете слушать радио. Можете петь, но лучше воздержаться
Сконцентрируйтесь на своей работе
Каждая Ваша ошибка обходится очень дорого
Думайте о приятном и хорошем, и время пролетит незаметно
Помните, что мы стараемся хорошо оплачивать Ваш труд
ТО, ЧТО ВЫ ДЕЛАЕТЕ, ОЧЕНЬ ВАЖНО!

Между плакатиками висят фотографии — виды природы. Зима, лето, весна, осень. Море, лес, горы, пустыня. На любой вкус.

И — фотография мужа.

Нила осматривает все это и продолжает улыбаться.

Раздается сигнал.

Стол пересекает что-то вроде рельсов детской железной дороги. В стене справа приоткрывается заслонка, по рельсам выезжает плоская пластиковая ванночка. В ней серебристое сочленение довольно сложной конфигурации. Отдельно — проволочка, втулка с защелкой. Нила ловкими движениями обматывает проволочкой металлический штырь, сверху навинчивает втулку, закрывает защелку. Замерший на несколько секунд конвейер продолжает движение.

В соседней комнатке чьи-то руки присоединяют другую деталь.

В следующей — следующую.

Становится ясно, что с такой работой не смог бы справиться никакой автомат — все отдельно, вручную. На последнем этапе деталь, принявшую причудливый вид, упаковывают. Тонкая бумага. Фольга. Опять бумага. Коробка с ватой-наполнителем. Готовая коробка исчезает.

Эти коробки составляют в штабеля руки цвета хаки.

Военный грузовик с камуфляжными пятнами выезжает за ворота.

А в самом начале появляется остов будущей конструкции.

Нила работает легко. Время от времени она нажимает на кнопки пульта, встроенного в стол, и слушает музыку. Это рок, джаз, классика, этно — любые направления, какие только пожелаешь. Вот Нила нашла что-то лирическое. Мурлыкает себе под нос.

Зуммер. Пятиминутный перерыв. Нила открывает небольшую дверцу — тут санузел. Она занимается гигиеной. Выходит и успевает сделать несколько приседаний, несколько движений руками. Одно из движений, когда она качнула бедрами, показалось ей эротичным. Нила невольно усмехается.

И опять садится, опять работает.

Как и десятки других людей в своих кабинках.

Зуммер.

Вспыхивает надпись: «Обед». Она появляется несколько раз на разных языках.

Въезжает ванночка с обедом.

Надпись на табло: «Приятного аппетита».

Нила ест. Пьет сок, предварительно подняв стакан и поприветствовав молчаливым тостом фотографию мужа.

Появляется надпись: «Вам понравилось?»

Нила смотрит в камеру и трясет головой: да, вполне.

Надпись: «Выберите меню на завтра».

Далее — движущейся строкой, зелеными буквами — перечень блюд. Когда Нила нажимает на кнопку, надпись делается красной.

«Заказ принят, спасибо».

Перед Нилой проезжают ванночки с остатками еды. Десять, пятнадцать, двадцать. Вот что-то совсем странное, Нила хочет взять и рассмотреть, но раздается зуммер.

Нила извиняется улыбкой.

И опять работа.

Пора бы и устать, но Нила все веселей, все чаще посматривает на фотографию мужа.

Зуммер. Предупреждение: Нила не успела завершить свою операцию, а конвейер уже двинулся. Она вынуждена доделывать вдогонку. Еле-еле успевает: заслонка захлопывается через долю секунды после того, как она закончила.

Нила вытирает пот со лба.

И опять улыбается.

Зуммер.

Нила растеряна: что она сделала не так?

Смотрит на часы и смеется: просто кончился рабочий день.

Начинается движение обратно.

Все входят в лифты. Лифты открываются с двух сторон. Невозможно угадать, с кем ты соседствуешь, от кого получаешь деталь и кому передаешь ее.

Дорога домой.

Нила выходит из автобуса. Достает мобильный телефон, звонит мужу.

Ждет.

Подъезжает автобус. Муж выходит. Нила так рада, что мчится к нему. Ее чуть не сбивает машина. Муж строго выговаривает ей. Она опускает голову, но на губах играет улыбка. Ей так приятно, что он ругает ее, что испугался за нее.

Дома ужин. Немного наспех — Нила поглядывает на мужа, и в глазах ее нетерпение.

Ужин закончен, Нила берет мужа за руку и ведет его в комнату, к постели. Он, в общем-то, не против.

Любовные игры.

На шее у Нилы родинка, и она просит, чтобы муж поцеловал ее.

После этого муж достает две бутылки пива и садится перед телевизором.

Нила тоже смотрит телевизор, делая вид, что ей интересно.

Но сама все посматривает, все посматривает на мужа.

Темнеет.

В тысячах окон вспыхивает свет.

Сквозь тысячи окон видно, как люди ужинают, смотрят телевизор.

А теперь окна начинают гаснуть.

Нила ложится с мужем. Она ласкается. Тот сначала не очень настроен, но после того, как Нила прибегает к приемам женского искусства, тоже приходит в должное настроение.

Любовные игры.

И за тем окном, и за тем, и за тем...

Тысячи, десятки тысяч супружеских пар и любовников одновременно предаются любви.

Очень похоже, но все-таки по-разному.

Страстное лицо женщины. Смеющееся лицо. Нежное лицо. Плачущее лицо. Скучающее лицо. Мертвое лицо, закрытые глаза. Открытые глаза, изумление, страх — впервые.

Лица (мерно движущиеся) мужчин. Деловитое. Напряженное. Задыхающееся. Смеющееся. Нетерпеливое. Солдатское. Снисходительное.

Нет, неправда, что это тоже похоже на конвейер. Сколько пар — столько любовей.

И неправда, что в этом есть что-то механическое. Так говорят только обделенные, несчастные люди.

А Нила счастлива. Всем существом, всем телом, всей душой. Муж любуется ею, он горд, что вызывает в ней такие чувства. Гладит Нилу по голове. Они засыпают.

И тут же — звонок будильника.

И все начинается сначала.

Но вот утро, когда будильник не звонит.

Нила хватает его, трясет. Смотрит на календарь.

Воскресенье!

Сегодня — выходной день!

Она тормошит спящего мужа, шепчет ему что-то на ухо.

Он отворачивается.

Нила немного обижена.

Но, поразмыслив, встает и после душа начинает готовить праздничный обед.

Регулярно входит в комнату, садится у постели и смотрит на мужа. Спящие мужчины похожи на детей, а всякая женщина хочет, чтобы ее муж был отчасти ее ребенком (и жалеет, что не она родила его для себя).

Муж спит до самого обеда.

Зато и аппетит у него замечательный. На десерт опустошает целую банку консервированных фруктов (яркая желтая этикетка на банке). Нила смеется: неужели все одолеешь? Он нарочито давится, но доедает.

После обеда он выходит на крошечный балкончик и осматривает город с высоты сорокового или шестидесятого этажа.

Он одевается. Ему хочется погулять.

Нила тоже одевается, но медлит, ищет то одно, то другое. Ей гулять явно не хочется. Она копошится в шкафу.

Муж, слегка раздосадованный, идет, чтобы помочь ей. Роется в шкафу. Нила целует его. Он отстраняется. Оступившись, падает. Они возятся в шкафу.

Одежда валяется как попало, они на полу — растерзанные. Она счастлива, он приятно утомлен. Гулять расхотелось.

Вечер. Нила сама ставит перед мужем две бутылки пива и включает телевизор.

И опять работа.

Через открывающееся окошко справа Нила успевает разглядеть только руки. На левой руке, у большого пальца, шрам.

А слева руки морщинистые. И ярко-красные рукава. Наверное, это любимый цвет. Всегда ярко-красные рукава. У соседки справа руки бывают и голые, и в чем-то газовом, и с коротким цветным рукавом. Любит приодеться.

Зуммер. Нила ничего не понимает. Конвейер остановлен. Топот ног. Неясные крики.

Надпись: «Ничего страшного. Работайте внимательнее, и ни у кого не будет неприятностей».

Приоткрывается окошко справа.

Там теперь другие руки.

Окошко открывается и закрывается, Нила изучает руки. Они очень большие. Это крупная женщина. Или даже мужчина.

Сегодня Нила почему-то торопится.

Она бежит из проходной к дороге, но не садится в автобус, а берет такси.

Когда возвращается муж, он удивлен. Какие-то запахи... Музыка...

Он входит.

Накрыт стол, в центре — именинный пирог со свечками.

И любимые фрукты в желтой банке.

Нила преподносит ему подарок: часы.

Муж рассматривает их, улыбается.

Нила приглашает его к столу, но муж так растроган и так возбужден (мужчины в состоянии сентиментальности легко возбуждаются), что решает отложить ужин. Он подхватывает Нилу на руки и несет к постели.

Нила работает, улыбаясь: вспоминает вчерашний вечер.

И — упускает одну деталь. Задвижка чуть не прижала ей пальцы.

Загорается надпись: «Предупреждение!»

Пальцы Нилы дрожат.

Вечером она рассказывает об этом мужу, стоя на балкончике. У того тоже подрагивают пальцы. Он курит. И бросает окурок вниз. Окурок падает долго, очень долго, будто с неба.

И опять — работа.

И снова — работа.

Работа без конца.

Но Нила опять улыбается.

На этот раз она идет к дороге очень медленно. Пропускает пару переполненных автобусов.

Едет.

Медленно идет к дому.

Поднимается в лифте. Тихо открывает ключом дверь. Входит.

Прислушивается, принюхивается. Заглядывает в комнату.

Видит: муж сидит перед телевизором, пьет пиво. Телевизор работает очень громко.

Нила с надеждой идет в кухню, но и там ничего особенного.

Она садится на пол в прихожей.

Муж идет в кухню, обнаруживает ее. Удивлен.

И вдруг бьет себя по лбу. Поднимает Нилу, утешает ее, ласкает. Она вырывается.

Муж выбегает из квартиры.

Возвращается с букетом цветов.

Но Нила уже лежит в постели и делает вид, что спит.

Муж пытается приласкать ее.

Нила неприступна.

Наутро муж обнаруживает, что она уже ушла.

Пьет кофе и хмуро смотрит в окно. Набирает номер телефона.

Нила едет в автобусе. Звонит телефон. Она не берет трубку.

А на проходной завода и вовсе отключает телефон и сдает его в специальное окошко — так положено.

Весь день она работает, хмурясь, покусывая губы.

Во время обеда ничего не ест.

Неожиданно показывает язык камере.

Появляется надпись: «Вы устали? Вас сменить?»

Нила отрицательно качает головой.

Она выходит из автобуса. Тут же появляется автобус с противоположной стороны. Из него выскакивает муж. Кричит. Бежит через дорогу. Нила делает вид, что не слышит. Она идет с выпрямленной спиной. И вдруг — вскрик, визг тормозов, звук удара. Нила останавливается. Она боится обернуться. Она поняла, что произошло.

Утро.

Растрепанная женщина встает, будит мужа, детей.

Другая женщина встает, будит мужа, детей.

Молодая пара, восстановив за ночь силы, занимается любовью.

Нила встает — как из гроба. Бредет в ванную.

Сидит в кухне за чашкой кофе.

Время идет, она даже не притронулась к чашке.

Наконец отпивает, морщится.

Едет на работу.

Оглядывает исподтишка людей. Все ей кажутся каким-то другими. Уродами. Невыспавшимися тоскливыми уродами.

Она работает.

Появляется надпись: «Хотите взять отпуск?»

Нила отрицательно качает головой.

Надпись: «За наш счет. На три дня. При очередном отпуске эти три дня не будут учитываться».

Нила отрицательно качает головой.

Надпись: «Мы Вам сочувствуем. Мы с Вами».

Нила плюет в камеру.

Надпись: «Пожалуйста, не надо портить оборудование».

Нила сидит перед телевизором и пьет пиво. Ест фрукты из желтой банки.

Выходит на балкон. С отвращением курит, выбрасывает окурок.

И опять работа.

Нила открывает дверь дома — и вдруг застывает. Она что-то слышит. Какое-то постукивание.

Идет в комнату.

Видит: приоткрылось окно, рама стучит о большой цветочный горшок.

Нила берет горшок и выбрасывает его в окно.

И тут же бежит из квартиры. К лифту.

Выскакивает из дома.

Поднимает цветок, собирает в пригоршни землю.

Сажает цветок в другую вазу.

А потом покупает в магазине точно такую же, что была.

Она ходит в одном и том же. Не по сезону: стало холодно.

Простуженная, она шмыгает носом и торопливо вытирает нос платком: надо успевать работать.

Надпись: «Вы должны следить за своим здоровьем. Вы слишком легко одеваетесь. Извините».

Нила стоит перед шкафом. Но не может открыть его. Не решается. Закрыв глаза, распахивает дверцу. И тут же захлопывает ее.

Она в большом магазине. Бродит среди разноцветных женских курток.

И оказывается в мужском отделе. На ней большая куртка. Нила смотрит на себя в зеркало. Подходит продавщица и указывает ей на женский отдел.

Нила смотрит на нее и не понимает. Потом покупает мужскую куртку, а также костюм. И футбольный мяч (муж любил смотреть футбол). И кепку. Но и себе куртку тоже покупает. Выходит из магазина почти довольная.

Она едет на работу в новой куртке.

Работает.

В глазах ее — предвкушение.

После работы торопится на автобус.

Входит в квартиру, идет в комнату.

Кажется, что в кресле сидит ее муж. Плечи, кепка.

Нила подходит и дотрагивается до его плеча. Потом, нагнувшись, целует.

Идет в кухню, готовит ужин.

Приносит на подносе. Ставит на столик. Открывает пиво.

Мы видим: она одела подушки, тряпье и что-то другое в костюм, сделав нечто вроде чучела. Вместо головы — мяч.

Нила включает телевизор, смотрит футбол. Зажигает сигарету, вставляет ее в дырку, проделанную в мяче.

На ночь она укладывает чучело рядом с собой. Обнимает, целует его...

Нила на работе.

Надпись: «Вам нужен психоаналитик».

Нила отрицательно качает головой.

Надпись: «Это не предложение, а требование».

Огромный тысячеоконный дом. Через одно из окон видно, как психоаналитик долго и соболезнующе что-то говорит Ниле.

Она молчит, опустив голову.

И опять работает.

Надпись: «Вам помогло?»

Нила кивает головой.

Но, вернувшись домой, продолжает ухаживать за чучелом.

У нее новая игра. С помадой в руках она, проходя мимо чучела, чертит что-то на «лице» чучела.

А через некоторое время, подойдя с улыбкой к чучелу, видит помаду и тут же впадает в гнев. Бьет чучело по плечам, по голове. Швыряет в него чем попало.

Ночью ложится одна.

Но не выдерживает, встает, садится в кресло к чучелу, обнимает его.

Она выходит на балкон. Что-то падает ей на голову. Она стряхивает, видит, что это непогашенный окурок. Поднимает голову. Этажей на пять выше стоит мужчина и смеется. Нила грозит ему кулаком.

А утром, в лифте, она пытается угадать, кто кинул окурок. Не меньше десятка мужчин. Все похожи, и все не похожи.

В автобусе рядом с нею оказывается мужчина с очень брезгливым выражением лица. Бывают люди, у которых от природы уголки глаз опущены, как у печальных клоунов. Нила смотрит, смотрит... И, не в силах удержаться, выхватывает помаду и двумя резкими движениями рисует человеку новый рот — веселый. Тот хватается за рот, выпучив глаза, Нила тут же приходит в себя, достает платок, чтобы помочь мужчине вытереться, но тот отталкивает ее руку.

И Нила понимает: чучело она стала считать живым человеком, а людей — чучелами. Это ее пугает.

В квартире разгром.

Нила достает из шкафа вещи мужа и увязывает их в большой узел.

Потом приходят люди и выносят мебель.

Красят стены.

Вносят новую мебель. Скромную, но хорошую.

Ничего от прежней жизни.

Последнее — часы. Нила стоит на балконе и смотрит на них. Размахивается.

Нет.

Пусть останется хотя бы это.

И еще — фотографии из прежней жизни.

И опять работа, работа, работа...

Конвейер останавливается.

Причина в том, что одна из женщин бросила работу. Она, со странной улыбкой глядя в монитор, начинает раздеваться.

Надпись: «Пожалуйста, не надо!»

Женщина продолжает.

Зуммер, еще зуммер.

Женщина раздевается догола.

Приставляет стул к двери. В дверь ломятся. Выбивают дверь. Женщину хватают. Она вырывается. Пена на губах.

Люди выходят из здания предприятия, и видно, что многие перешептываются. Делятся новостью.

На другой день история повторяется с другой женщиной. И тут же начинают раздеваться третья, четвертая... Психоз передался неведомым образом и охватил почти всех.

Нила тоже начинает расстегивать кофточку на груди.

Надпись: «Остановитесь! Камеры не работают!»

Придя следующим утром на работу, Нила обнаруживает, что камеры нет, это место гладко заштукатурено. Табличка с надписью на нескольких языках: «Наблюдения больше не будет. Мы Вам доверяем».

Но на проходной теперь установлены металлоискатели, всех просвечивают.

Некоторое время никто не верит. Кто-то корчит рожи, кто-то полуобнажается. Убеждаются: камер нет.

И тут Нила получает в ванночке бумажку с запиской. Это не известный ей язык. Она прячет бумажку в кармашек блузки.

Дома рассматривает бумажку.

В книжном магазине, где есть книги на различных языках, Нила ходит в отделе словарей и пытается найти что-то похожее. Обращается к продавщице, та дает ей толстый том.

Дома Нила наконец переводит фразу, подписывая под ней найденные в словаре слова.

«Как ты имя?»

Подумав, Нила пишет на обороте: «Нила».

На работе она вбрасывает записку в окно справа.

И вскоре получает ответ.

Дома переводит его: «Вэй. Я мужчина. Я молодой».

«Ну и что?» — спрашивает Нила в ответной записке.

«Обменяемся фотографиями».

«Зачем?»

«Я буду видеть, что за стена живой человек».

В день по записке. Потому что надо перевести, ответить, дождаться, когда сосед переведет и ответит.

Нила перебирает фотографии. Почти все — с мужем. Но вот она отдельно, смеющаяся.

Она бросает Вэю свою фотографию. А он ей тут же — свою. Довольно симпатичный молодой человек.

После этого Нила получает записку: «Ты красивая».

Переведя ее дома, отвечает: «Ты тоже ничего».

Он предлагает: «Давай учить я твой язык, а ты мой. Будет легко общаться».

Нила сидит со словарем и учебником.

Теперь переписка идет оживленнее.

«Я почему-то чувствовал, что рядом красивая женщина. Я всегда это чувствую».

«Ты увлекаешься женщинами?»

«Только теми, которые нравятся».

«И много их?»

«Нет. Уже два месяца не было ни одной».

«Так долго?» — пишет Нила с улыбкой.

«А ты одна?» — спрашивает Вэй.

Нила не отвечает.

«Я что-то не то спросил?»

«Я одна», — отвечает Нила.

«Я тебя жду третий день и не могу увидеть», — пишет Вэй.

«Нас тут слишком много».

«Давай встретимся».

«Нет».

«Почему?»

«Нет».

«Почему?»

«Зачем?»

«Пообщаться».

«Я ненавижу мужчин».

«За что?»

«Глупый вопрос. Вот если бы любила, тогда бы спросили, за что?»

«Мы можем общаться не как мужчина и женщина, а как просто люди».

«Вы умеете?»

«Не пробовал. Но когда-то надо учиться».

Нила усмехается.

Вэй ждет ее у проходной.

Они идут по улице рядом, но как чужие. Не касаясь друг друга.

Оказываются возле кинотеатра.

Входят.

Смотрят какое-то кино. Вэй хохочет, Нила сидит с каменным лицом. Вэй удивленно смотрит на нее, тогда Нила начинает тоже смеяться, Но слишком громко. Похоже на истерику.

Они сидят в кафе у окна.

Вэй пьет коктейль через соломинку.

Он что-то говорит, но Нила не понимает. Он достает словарь, пишет что-то в блокноте. Они ведь изучали только письменный язык. Как говорить, они не знают.

А Нила рассматривает его лицо. И оно кажется ей неприятным. В ушах какой-то пух. Из носа торчат волосы. То ли прыщик, то ли родинка возле губы. Неприятно изгибаются губы, когда он смеется. Зубы некрасивой формы. Так ей кажется.

Он кладет свою руку на ее ладонь.

Нила вскакивает, задев стол и опрокинув чашку с кофе. И уходит.

На следующий день получает записку.

«Что я не так сделал?»

«Все».

«Я тебе не нравлюсь?»

«Нет».

«Почему?»

«Ты урод».

«Это неправда».

Нила не отвечает.

«Ты тоже не красавица», — пишет Вэй.

Нила не отвечает.

Она не отвечает и на последующие его записки.

Он ждет ее после работы. Она проходит мимо. Вэй идет за ней, она оборачивается и говорит что-то резкое.

Вэй пожимает плечами.

Нила едет в лифте вдвоем с мужчиной средних лет, который блудливо посматривает на нее. Лифт останавливается. Нила, чуть помедлив, смотрит на мужчину и кивает ему. Тот радостно выходит.

Ночь. Нила очень старается, но нет ни страсти, ни даже увлечения. А мужчина разнежился. Целует ей руки, плечи. *Целует родинку на ее шее.*

Нила встает и бросает ему одежду.

Она буквально выпихивает его из квартиры.

Однако следующим вечером — звонок.

Нила видит в глазок — мужчина с цветами и бутылкой вина.

Нила идет в кухню, берет кастрюльку с супом, открывает дверь, выплескивает в кавалера, захлопывает дверь.

Выйдя из проходной, Нила видит, как Вэй, дождавшись симпатичную девушку, обнимает ее за плечи. Похоже, Нилу это совсем не волнует.

Вскоре она получает записку: «Как жизнь?»

И оставляет ее без внимания.

«А у меня все отлично!» — хвалится Вэй.
Нила игнорирует.
«Хотя она и дура!» — неожиданно сообщает Вэй.
На этот раз Нила отвечает:
«Тебе повезло».
Вэй отвечает:
«Ты мне нравишься больше, но ты странная».

Дома Нила рассматривает фотографии с мужем. На фоне домов, на берегу моря, в ресторанчике, в парке аттракционов...

Когда она выходит из проходной в очередной раз, Вэй все так же ждет свою девушку. И дождался. И обнял ее. А Нила прошла мимо, но вдруг остановилась. Посмотрела на Вэя. Усмехнулась. Тот что-то пробормотал и торопливо отошел от подружки. Та возмущена.

Нила фотографируется с Вэем на фоне домов, на берегу моря, в ресторанчике, в парке аттракционов. Точно там, где снималась с мужем. И точно в таких же позах. Рядом. Взявшись за руки. Обнявшись. Но как только «сессия» кончена, она отстраняется.

Дома Нила кладет рядом с прежними фотографиями новые. Всматривается.

И опять работа.

Надпись: «Внимание! Через три дня конструкция будет изменена. Приготовьтесь».

«Внимание! Через два дня конструкция будет изменена. Приготовьтесь».

«Внимание! Через день конструкция будет изменена. Приготовьтесь!»

Вэй пишет: «Скорей бы уже! Нервы дергают!»

«Внимание! Завтра конструкция будет изменена!»

И наконец:

«Ваша деталь изменила конфигурацию!»

Конвейер двинулся.

Нила ждет.

Все то же самое — лишь втулка стала меньше.

Но Нила с непривычки еле справляется.

Целый день уходит у нее на то, чтобы наладить работу.

«А что мы делаем?» — пишет Вэй.

«Этого не знает никто. А тебе нужно?»

«Да нет, мне все равно. Когда ты пригласишь меня домой?»

«Сегодня».

Нила и Вэй входят в квартиру.

Она провожает его в комнату, а сама идет приготовить ужин.

Вэй включает телевизор.

Нила вздрагивает. Идет в комнату. Смотрит, морщась, на экран.

Вэй понимает, что ей это почему-то неприятно, выключает телевизор.

Нила приготовила ужин. Принесла в комнату на подносе.

Две бутылки пива. И фрукты в желтой банке.

Нила хочет открыть пиво (она всегда открывала сама), но Вэй берет открывалку.

Он ест, Нила смотрит.

Фрукты Вэю, похоже, не по вкусу.

Нила выходит из комнаты.

Вэй не придает этому значения, продолжает есть.

Но Нилы нет слишком долго. Удивленный Вэй идет в кухню. Там Нилы нет. Он открывает дверь ванной. Нилы нет.

Идет в прихожую.

Дверь открыта, Нилы нет.

Нила бредет по ночному городу.

Она опять обходит те места, где фотографировалась с мужем.

Возвращается домой.

Вэй спит в кресле перед работающим телевизором.

Нила выключает телевизор и, одетая, ложится на постель.

Ночь. Вэй просыпается. Не сразу понимает, где он.

Встает, идет в ванную.

Вернувшись, тихонько ложится рядом с Нилой. Смотрит на нее. Она зашевелилась во сне. Положила руку на плечо Вэя. Он тихонько целует руку. Нила открывает и тут же закрывает глаза.

Она так и не откроет их.

Будут объятия и ласки, но — не откроет.

Утром они завтракают, не глядя друг на друга.

Вэй берет листок, пишет: «Я тебя люблю».

Нила долго смотрит на листок. Потом поднимает глаза, полные слез.

И опять в квартире разгром, опять ремонт.

Нила ходит по магазинам и выбирает точно такую же мебель, какая была.

Она покупает одежду, которая была у мужа.

Она вынимает фотографии из альбома и вставляет на их место снимки с Вэем.

А вечером, во время ужина, она дарит ему часы мужа.

Вэй смеется — у него есть часы.

Нила протягивает руку: дай посмотреть.

Он снимает с себя часы, дает ей. Нила выбрасывает их в окно.

Утро. Нила просыпается.

С улыбкой готовит завтрак.

Они вместе едут на работу, в автобусе Нила прижимается к Вэю, он улыбается, хотя и показывает ей глазами на окружающих.

При входе Вэя отводят в сторонку и что-то ему говорят.

Нила ждет, но он машет ей рукой: иди, иди.

Нила входит в свою комнатку.

С нетерпением ждет начала работы.

Конвейер двинулся.

Заслонка поднимается — в комнатке справа пухлые смуглые руки. Вэя перевели в другой отсек.

Нила усмехается.

Появляется надпись: «Это необходимо».

Ночь.

Любовные игры.

Нила опять счастлива.

Она вскакивает утром, трясет будильник, думая, что он испортился. Но смотрит на календарь — воскресенье, выходной день.

Приняв душ, идет готовить.

Время от времени заходит в комнату, садится рядом со спящим Вэем и смотрит на него.

Вэй с аппетитом обедает, а потом собирается погулять.

Но Нила медлит, что-то ищет. Она ждет, когда придет Вэй, чтобы поторопить ее. Но Вэй терпеливо сидит в прихожей на тумбочке.

Нила срывает вещи с вешалок.

Вэй входит в комнату. Удивлен.

Нила начинает собирать вещи.

И они все-таки отправляются погулять.

Идут по улицам.

Заходят в огромный многоэтажный супермаркет. Если посмотреть снаружи, становится жутковато: толпы людей движутся по всем этажам. Но, приблизив взгляд, можно увидеть двоих, Вэя и Нилу, которые идут обнявшись. И кажется, что все равно — в супермаркете они, или на берегу моря, или в лесу. Два человека счастливы, какая разница — где?

Они покупают продукты, идут с корзинкой между стеллажей. Вэй берет красную банку с консервированными фруктами и ставит ее в корзинку. Нила вынимает ее, ставит желтую. Вэй упрямится, меняет банку. Нила опять вынимает красную и ставит желтую. Хорошо, пусть будет две банки: Вэй ставит красную, не вынимая желтой.

Но Нила выхватывает красную банку и разбивает об пол.

И уходит из магазина.

Вэй собирает вещи.

Нила сидит у окна.

Вэй кладет в чемодан то, что считает своим. Костюм, туфли и т.п. То, что Нила купила ему, то, что так похоже на вещи ее мужа.

Вэй, собрав чемодан, стоит некоторое время, но решает ничего не говорить и идет к двери.

Нила догоняет его. Отнимает чемодан, обнимает, плачет, становится на колени.

Он тоже встает на колени.

Находясь в таком положении, они целуются.

А потом — любовная сцена в прихожей.

Стоя у проходной, Нила ждет Вэя. Его нет. Она звонит по телефону — Вэй не отвечает.

Нила едет домой одна.

Открыв дверь, она чувствует: что-то не так.

Входит.

Накрыт стол. Посредине торт со свечками. Вэй улыбается. Подходит, открывает коробочку. Там недорогой, но красивый перстень.

Нила смотрит на него, потом надевает перстень на палец. Любуется. Целует Вэя.

Ночью в ванной она плачет, намыливает палец, чтобы снять перстень. Снимает, бросает в мойку, пускает воду.

Утром она с огорчением показывает Вэю руки и объясняет: мыла руки, а перстень слетел.

Вэй берет инструменты и разбирает трубы под мойкой. И находит перстень. Тот весь в грязи, но Вэй быстро моет его. Хочет надеть на палец Нилы. Но он почему-то не лезет. Вэй облизывает ее палец и надевает перстень.

Ночь. Нила стоит на балконе.

Потом взбирается на перила.

Готова прыгнуть.

Но тут слышит какие-то звуки в комнате и спрыгивает обратно на балкон.

Вэй выходит на балкон.

Он ни о чем не спрашивает и ничего не говорит.

Курит. Бросает окурок. Тот долго летит вниз. Нила смотрит туда, потом поворачивается к Вэю и горячо обнимает его.

Она работает и улыбается.

Вэй тоже работает. И тоже улыбается. У него простая операция: берет проволочку, просовывает в узкое отверстие какой-то детали, прикрепляет деталь к хитроумному сочленению и одним движением паяльника припаивает ее.

Ужин.

Любовные игры.

Нила просит, чтоб Вэй поцеловал ее родинку.

Телевизор, пиво.

И Вэй, и Нила умиротворенны и счастливы.

И снова выходной.

Нила готовит обед. Оглядывает стол. Чего-то не хватает.

Консервированных фруктов.

Она идет в магазин и покупает там банку с фруктами. Красную.

Возвращается домой. Вместе с нею в лифт входит человек, на которого она сначала не обращает внимания.

Но чувствует его взгляд.

Поднимает голову.

Это тот самый человек, с которым у нее была короткая связь, кончившаяся вылитым на него супом.

Мужчина улыбается. Нажимает на кнопку — лифт останавливается.

Нила не успевает даже крикнуть — он зажимает ей рот. И начинает действовать.

Нила отбивается, но он зажимает ее в угол, запихивает туда.

Вэй, проснувшись, не может понять, почему нет Нилы.

Выходит на лестничную площадку, прислушивается.

Снизу какие-то голоса.

Вэй бежит вниз.

Возле открытого лифта собралась небольшая толпа жильцов.

В кабине лежит окровавленная, задушенная Нила.

Нила — в гробу.

Вэй стоит над ней. И еще несколько человек.

Гроб собираются заколачивать.

Но тут Вэй наклоняется, облизывает палец Нилы и снимает с него перстень.

Его оттаскивают от гроба.

Вэй в больнице.

Он лежит и смотрит в потолок.

Вскакивает, стучит в дверь.

Входят двое дюжих санитаров, успокаивают его. Он сопротивляется. Им приходится связать его.

Связанный, он лежит долго. Утро, день, вечер, ночь, опять утро, день, ночь...

Наконец врач, осмотрев его зрачки и задав несколько вопросов, разрешает снять смирительную рубашку.

Похоже, Вэй успокоился.

Он бродит по коридорам, смотрит в окна.

Оказывается у служебной двери, когда персонал вносит какое-то оборудование.

И тут же, воспользовавшись случаем, выскальзывает.

Вэй стоит у предприятия. К нему выходит охранник, что-то говорит. Прогоняет Вэя. Тот не уходит. Охранник звонит начальству.

За Вэем приезжает медицинская машина.

И опять тянутся томительные дни в больнице. Зима, весна. Лето.

Вэя наконец выпускают.

И он в тот же день оказывается на предприятии.

Его пропускают.

Через окно (одно из тысячи) мы видим, как Вэй говорит с кадровым работником, а тот отрицательно качает головой.

Понурый Вэй выходит из проходной.

Но на другой день он опять там.

Подъезжает начальственная машина, Вэй бросается к ней, пытается что-то объяснить. Но у него только несколько секунд — пока открываются ворота. Ворота открылись — машина уехала.

Каждое утро невидимый начальник в машине, подъезжая к проходной, видит Вэя.

Рука берет телефонную трубку, губы шевелятся: начальник отдает какое-то распоряжение. Выходит сотрудник и машет Вэю.

Вэй идет через проходную.

Его вводят в рабочую комнатку.

Он садится за стол.

Над ним двое надзирающих сотрудников.

Это тренировочный отсек. Справа и слева сотрудники подают и принимают ванночки с одним и тем же сочленением. Один подает ванночку Вэю, тот нанизывает деталь на проволочку, прилаживает, припаивает, отдает второму, тот отрывает деталь, возвращает ванночку в исходную позицию.

И так много раз.

Надзирающие работники убеждаются, что Вэй может работать.

И он работает.

У него спокойный и решительный вид.

Каждый день в толпе, в автобусе, в лифте он осматривает женщин. Он ищет похожую на Нилу.

И вот в автобусе, прямо перед собой, он видит шею молодой женщины. *И родинка на том самом месте.*

Вэй достает руку из кармана, разжимает ладонь. Там перстень.

Аннотации научных статей

Олег Зинцов. Непрерывность

Статья посвящена фильму Терренса Малика «Древо жизни» и представляет собой детальный анализ основных компонентов поэтики картины, каждый из которых выделен в отдельную главу: сюжет, пространство, симфония, религия, движение. Критик показывает, как кино Малика рождается на контрапункте фрагментарности памяти и непрерывности движения, как оно фиксирует мгновенные срезы реальности, давая зрителю почувствовать, что мир вокруг находится в процессе постоянного становления и распада.

Поэтика, «Древо жизни», пространство, сюжет, симфония, движение, фрагментарность памяти

Зара Абдуллаева. Сумерки эстетизма

Автор анализирует тонкости режиссерского метода Ларса фон Триера на примере его последнего фильма «Меланхолия», специально останавливаясь на причинах его недовольства своим шедевром, который «великий провокатор» назвал «сливки со сливками». Приходя к выводу, что Триер снял картину не о трагедии грядущего конца света, а о трагедии эстетизма, критик подробно исследует все аспекты и механизмы создания этой «антипотребительской сказки».

«Меланхолия», трагедия эстетизма, разрыв коммуникации, «антипотребительская сказка», конец света

Вика Смирнова. Бесконечная история

Фильм Нури Бильге Джейлана «Однажды в Анатолии» дал возможность автору статьи исследовать эволюцию творчества этого известного турецкого режиссера, заострить внимание на таких его особенностях, как обманчивая случайность сюжетных линий, композиционная близость к жанру фуги и формальное отклонение от привычного разделения на такие жанры, как детектив, вестерн, роуд-муви, документальный фильм. Отдельная тема статьи — влияние Чехова, которое, как признался режиссер, он испытал, и конкретные проявления этого влияния.

«Однажды в Анатолии», эволюция творчества, фуга, жанр, обманчивая случайность

Елена Плахова. Комедия солидарности

В рецензии на новый фильм финского классика-хулигана Аки Каурисмяки «Гавр» автор определяет главные особенности творческого метода режиссера: интерес к персонажам-изгоям, саркастический юмор, движение в сторону минимализма и символизма, мощный гуманистический подтекст его историй.

Персонажи-изгои, минимализм, символизм, гуманистический подтекст

Алексей Медведев. Откуда не возвращаются

В статье анализируется типология творчества самого актуального сегодня кинорежиссера Германии Андреаса Дрезена, выходца из ГДР, сумевшего в своих фильмах претворить опыт своей прошлой жизни и адаптации в новых для себя условиях. Рассматривая фильм «Дальше дороги нет», новую работу режиссера, показанную на Каннском кинофестивале, через призму репутации Дрезена как оптимиста, критик приходит к выводу, что, рассказывая о смерти, фиксируя умирание главного героя, художник продолжает оставаться создателем жизнеутверждающего искусства.

Типология творчества, адаптация, оптимизм, умирание, Дрезен

Ольга Шакина. Сага о викинге

Автор, на примере нового фильма Николаса Виндинга Рефна «Драйв», удостоенного в Канне-2011 приза за лучшую режиссуру, рассматривает этапы творчества этого самобытного датского режиссера и отмечает главные особенности его эстетики — эпичность и одновременно субъективность метода, воспевание маскулинных героев, визионерство, очарованность тем, что уходит навсегда.

Эпичность, маскулинность, «Вальгалла: сага о викинге», визионерство, «Драйв», субъективность метода

Нина Цыркун. Ecce homo

Фильм Нанни Моретти рассматривается сквозь призму двух авторских аллюзий: к роману Германа Мелвилла «Моби Дик» и к французскому режиссеру Жан-Пьеру Мельвилю как авторитетному автору в жанре film noir. Новоизбранный папа римский олицетворяет бессилие ответственной власти, а сам факт его понтификата означает равнодушие Господа к судьбам человечества.

HABEMUS PAPAM, «Моби Дик», Жан-Пьер Мельвиль, film noir, бессилие ответственной власти, равнодушие Господа

Игорь Сукманов. Кожа, в которой он живет

Статья посвящена новой картине Педро Альмодовара «Кожа, в которой я живу». Автор рассматривает как обычные для режиссера мотивы, приемы и образы в присущей ему конструкции лабиринта, так и обнаруживающиеся в этой ленте тупики фирменного режиссерского стиля. Автор полагает, что связано это в первую очередь с тем, что сегодня провокационные эскапады художника, направленные против ханжеской морали, культа мачизма и подавления личной свободы, утратили свой первоначальный бунтарский характер. Превратились из оригинала в пародию на самих себя. Причина — в уступках публике, которая, как уверен Альмодовар, ждет от него только того, к чему он ее приучил.

Конструкция лабиринта, провокация, культ мачизма, пародия, бунтарство

Антон Долин. Имя собственное

Подробный разбор известного критика посвящен последнему фильму Андрея Звягинцева, одного из самых титулованных российских режиссеров, фаворита международных кинофестивалей. «Елена», показанная в Канне-2011 и вызвавшая бурные идеологические и эстетические дискуссии в профессиональной среде, рассматривается автором как отказ создателя «Возвращения» и «Изгнания» от притчи в пользу бытовой социально-психологической драмы.

Социально-психологическая драма, апокалипсис, притча, «Елена», переосмысление понятий

Антон Долин. Молчание козлят

Портрет актуального итальянского режиссера, фаворита синефилов, критики, кинофестивалей Микеланджело Фраммартино. Автор исследования рассматривает важные составляющие поэтики этого певца Калабрии: путешествие как территория банального, минимализм, материализация метафоры «подвешенное время» и, главное, идея о единстве всех элементов природы: человек, умирая, в фильмах Фраммартино перерождается в животное, животное — в удобрение для дерева, дерево обращается в уголь, а уголь греет жилище человека.

Калабрия, территория банального, минимализм, «подвешенное время», единство

Андрей Фоменко. Лаокоон: новый, исправленный

В то время как арт-критик видит в изобразительном искусстве исключительно «знаки», но никак не «вещи» — в том смысле, который вкладывает в понятие «знак» семиотическая традиция, кинокритик рассматривает свой предмет «наивно»: он рассуждает об экранном мире как о мире реальном. По словам автора, эта разница установок носит институциональный и исторический характер. Кинематограф взял на себя ряд функций, которые некогда выполняло искусство, но от которых оно отказалось в эпоху модернизма.

Знаки, вещи, визуальные искусства, семиотическая традиция, язык кино, постмодернизм

Марина Торопыгина. Париж, меланхолия

Критик разбирает примеры того, как пересекаются и совпадают в творчестве разных режиссеров одни и те же темы, образы, мотивы, герои. В данном случае речь идет о фильмах «Меланхолия» Ларса фон Триера, «Полночь в Париже» Вуди Аллена и «Ариран» Ким Ки Дука. Автор статьи рассматривает такие категории, как оппозиция разума и чувства, романтическое столкновение человека и стихии, рефлексия по поводу собственного творчества и другие.

Ларс фон Триер, образ, оппозиция, рефлексия, Вуди Аллен, Ким Ки Дук, герои

Александра Юргенева. Смех и эрос

Комическая сторона эротических изображений в художественной истории и кинематографе; трансформация визуального воплощения сексуального в связи с развитием европейской культуры; природа восприятия смешного в кинематографе как одна из разновидностей карнавализованного действа, где стираются грани между непристойным и комическим, и возвращение к ранним ритуальным традициям.

Ритуальный смех, игровое отношение к сексуальной теме, карнавальная культура, эротическая фотография, коллективное переживание, порнография как отдельный жанр кино

Daniil Dondurei — Andrei Plakhov — Lev Karakhan
A closed can and open space
Cannes-2011

Oleg Zintsov
Continuity
Review of Terrence Malick's THE TREE OF LIFE (USA)
Detailed analysis of Terrence Malick's THE TREE OF LIFE's poetics specified by separate chapters: subject matter, space, symphony, religion, movement. Counterpoint of memory's fragmentariness and continuity of movement as the spot of the film's nativity; the way the film fixes momentarily cutoffs of reality, making the viewer feel that the world around is in the process of constant formation and decay.
Poetics, THE TREE OF LIFE, space, subject matter, symphony, movement, memory's fragmentariness

Zara Abdullayeva
Twilight of aestheticism
Review of Lars von Trier's MELANCHOLIA (Denmark — Sweden — France — Germany).
Analysis of Lars von Trier's directing method exemplified by his latest work MELANCHOLIA with a special accent upon the reasons of his dissatisfaction with his chef d'ouvre, which the great provocateur called «cream of creams». Summing up, that Trier made a film not about the coming end of the world, but about the tragedy of aestheticism, the author minutely explores all the aspects and mechanisms of creation of this «anti-consumerist» fairy-tale.
MELANCHOLIA, tragedy of aestheticism, rupture of communication, «anticonsumerist» fairy-tale, end of the world

Vika Smirnova
Endless story
Review of Nuri Bilge Ceylan's BIR ZAMANLAR ANADOLU'DA (Turkey — Bosnia and Herzegovina).
Evolution of the noted Turkish filmmaker Nuri Bilge Ceylan's creation is investigated through his BIR ZAMANLAR ANADOLU'DA. The author accentuates such peculiarities as delusive fortuity of subplots, compositional proximity to the genre of fugue and formal deviation from customary subdivision into genres of detective, western, road-movie, documentary. Impact of Chekhov in various modifications is specially considered due to Ceylan's confession that he'd experienced the Russian writer's influence.
BIR ZAMANLAR ANADOLU'DA, evolution of creation, fugue, genre, delusive fortuity

Elena Plakhova
Comedy of solidarity
Review of Aki Kaurismäki's LE HAVRE (Finland — France — Germany).
Major peculiarities of the creative method of Aki Kaurismäki — the Finnish classic and hoodlum — are investigated as they are manifested in his LE HAVRE: interest toward the personages-outsiders, sarcastic humour, turn to minimalism and symbolism, humanistic subtext.
Personages-outsiders, minimalism, symbolism, humanistic subtext

Olga Shakina
From the life of marionettes
Review of Paolo Sorrentino's THIS MUST BE THE PLACE (Italy — France — Ireland).

Alexei Medvedev
Where there's no way back
Review of Andreas Dresen's HALT AUF FREIER STRECKE (Germany — France).
Typology of the most actual German filmmaker Andreas Dresen's creation is explored. The former «ossi» managed to convert his previous life's experience and adaptation to the new conditions. Analyzing HALT AUF FREIER STRECKE, shown at the Cannes' Film festival, through the reputation of Dresen as an optimist, the critic comes to conclusion, that, when telling of death and fixing dying of the protagonist, the director stays the creator of life-asserting art.
Typology of creation, adaptation, optimism, dying, Dresen

Olga Shakina
Saga of a Viking
Review of Nicolas Winding Refn's DRIVE (USA).
Nicolas Winding Refn's DRIVE, the winner of Cannes' prize for the best direction is considered in the context of different stages of the unique Danish filmmaker's creation. The main traits of his aesthetics are marked, such as both epical and subjectivist kind of approach, celebration of masculine heroes, visionary, enthralment with the passing away.
Epical, masculine, VALHALLA RISING, visionary, DRIVE, subjective method

Nicolas Winding Refn:
«Genre cinema makes free»
Interview with the Danish filmmaker.

Nina Tsyrkun
Ecce homo
Review of Nanny Moretti's HABEMUS PAPAM (Italy — France).
Nanny Moretti's HABEMUS PAPAM is considered through the two authour's allusions: at Hermann Melville's MOBY DICK and at Jean-Pierre Melville as the maker of film noir. The newly elected Pope exemplifies impotence of responsible power while the fact of his pontification manifests indifference of the Lord.
HABEMUS PAPAM, MOBY DICK, Jean-Pierre Melville, film noir, impotence of responsible power, indifference of the Lord

Igor Sukmanov
The skin, he lives in
Review of Pedro Almodoνar's LA PIEL QUE HABITO (Spain).
The article is devoted to Pedro Almodoνar's LA PIEL QUE HABITO. The author considers as his usual motives and images in the customary construction of labyrinth, as well as manifesting themselves blind allies of the director's trade mark. According to Sukmanov, the latter maybe mainly explained by the fact, that provocative escapades aimed at sanctimonious morals, cult of machismo and repression of private freedom, lost their primary recusant nature and appeared a self-parody. The reason for this is concession to the audience which, as he thinks, awaits from him only what he has trained it to.
Construction of labyrinth, provocation, cult of machismo, parody, recusant nature

Anton Dolin
Proper name
Review of Andrei Zvyagintsev's ELENA (Russia).
One of the most titled Russian director, favourite of the international film festivals, including Cannes, Andrei Zviagintsev's ELENA, which evoked hot ideological and aesthetical discussions among professionals, is considered as the maker's of THE RETURN and THE BANISHMENT refusal from parable in the name of socio-psychological drama. Anyhow while using a chamber criminal story the helmer reflects over such a complex notion as Apocalypse, placing Armageddon within a person's soul.
Socio-psychological drama, Apocalypse, parable, ELENA, reflection

Sergei Medvedev
Veneer happiness
Emigration as national idea

Lev Karakhan
Russian «field»

Anton Dolin
Silence of goats
Portrayal of Michelangelo Frammartino — the actual Italian filmmaker, favoutite of cinefils, critics and film festivals. The main components of this minstrel of Calabria's poetics are considered: travel as territory of the banal, minimalism, materialization of a metaphor «suspended time» and primarily the idea of unity of all elements of nature. A man dying is reborned into an animal, an animal into fertilizing for a tree, a tree turns into coals which heats man's dwelling.
Calabria, territory of the banal, minimalism, «suspended time», unity of all elements of nature

Andrei Fomenko
Laocoon: new, revised
Whereas the art-critic sees in visual arts exceptionally «signs», but never «things» as implied by the Semiotic tradition, the film-critic considers one's subject «naively», reasoning the screen world as a real one. The author argues, the difference in the guideline bears institutional and historical character. Cinema undertook some functions formerly performed by arts, which refused from them in the Postmodern.
Signs, things, visual arts, Semiotic tradition, film language, Postmodern

Marina Toropygina
Paris, Melancholia
Intersection and coincidence of the same themes, images, motives, heroes in creation of three different directors are considered. Von Trier's MELANCHOLIA, Woody Allen's MIDNIGHT IN PARIS and Kim Ki-duk's ARIRANG are specified. Categories of opposition of sense and sensibilia, romantic collision of man and element, reflection over creation, etc are investigated.
Lars von Trier, image, opposition, reflection, Woody Allen, Kim Ki-duk, characters

Aleksandra Yurgeneva
Laughter and Eros
The comic side of erotic imagery in art history and cinema; transformation of visual realization of the sexual in accordance with development of European culture; nature of comprehension of the ludicrous in cinema as a carnival action, where the frontier between the obscene and ridiculous is erased, and return to early ritual traditions.
Ritual laughter, playful attitude towards sexual theme, carnival culture, erotic photography, collective experience, pornography as a separate cinema genre

Lars von Trier:
«All the ideas are stolen»
Conversed by Ann Thompson.

Lars von Trier:
«I'm tortured by doubts as before»
Conversed by Andrew O'Hehir.

Vladimir Seryshev
Personal space
Criminal drama.

Alexei Slapovsky
What You do is very important
Cinema without words.

Журнал издается при поддержке:

Министерства культуры РФ

Агентства по печати и массовым коммуникациям РФ

Научный совет журнала:

З.Абдуллаева, *к.иск.*, Ю.Богомолов, *к.иск.*, А.Голубовский, *к.иск.*, И.Гращенкова, *д.иск.*, Л.Гудков, *д.филос.н.*, Д.Дондурей, *к.филос.н. — председатель совета*, Н.Дымшиц, *к.иск.*, В.Зверева, *к.ист.н.*, А.Качкаева, *к.филол.н.*, С.Медведев, *к.ист.н.*, С.Муратов, *д.филол.н.*, А.Плахов, *к.иск.*, И.Полуэхтова, *д.соц.н.*, О.Рейзен, *д.иск.*, И.Рубанова, *к.иск.*, М.Теракопян, *к.иск.*, М.Туровская, *д.иск.*, Н.Цыркун, *к.филос.н.*, А.Шатских, *д.иск.*, М.Швыдкой, *д.иск.*, С.Экштут, *д.ист.н.*

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит с января 1931 года

Издатель Некоммерческое партнерство «Редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Исполнительный директор Елена Левченко
Заместитель главного редактора Нина Зархи
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редакторы Евгений Гусятинский, Елена Паисова, Елена Стишова, Нина Цыркун
Специальные корреспонденты Зара Абдуллаева, Лев Карахан
Редакторы сайта www.kinoart.ru Анастасия Дементьева, Инна Кушнарева
Арт-директор Людмила Мишунина
Фоторедактор Елена Плоткина
Корректоры Евгений Аввакумов, Галина Элькина
Маркетинг: Леонид Гурьян, Дина Назарова
Секретарь редакции Арина Лисицына
Дизайн обложки — Евгений Добровинский

Адрес редакции: 119002, Москва, ул. Арбат, 35, офис 341
Телефон для справок: (499) 248-28-22. **Факс** (499) 241-08-52
www.kinoart.ru

e-mail: filmart@yandex.ru

Сдано в набор 1.08.11. Подп. к печати 10.08.11
Формат бумаги 70 x 100⅛. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75.
Заказ 12671. ПО «Периодика»,
Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает

Рукописи, соответствующие тематике журнала, но не принятые к публикации, рецензируются по просьбе авторов

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогам агентства «Роспечать»: СНГ — с. 138, РФ — с. 237, Москва — с. 256. **Индекс** 70402.
В Москве на «Искусство кино» можно подписаться с получением вышедших номеров в редакции по адресу: 119002, Москва, ул. Арбат, 35, офис 341
Телефон для справок: (499) 248-28-22

Журнал издается при поддержке:

телеканала ТНТ

телеканала РЕН

телеканала «Петербург — 5 канал»

Фонда «ФИНАНСЫ И РАЗВИТИЕ»

Фонда ЕЛЬЦИНА

Our address:
Arbat street, 35, 119002, Moscow, Russia
Tel. (499) 248-28-22
Fax (499) 241-08-52

www.kinoart.ru

e-mail: filmart@yandex.ru

ISSN 0130-6405

© Журнал «Искусство кино», 2011

24
k/c

ИСКУССТВО
КИНО

НАСТОЯЩЕЕ КИНО

Дорогие друзья!

Никогда не поздно подписаться на
единственный в России ежемесячный
журнал по искусству. Нас знают потому,
что «Искусство кино» — это профессия
и досуг, это новости кино и телевидения,
статьи о новинках репертуара и интервью
с мастерами современной культуры,
увлекательные мемуары и сценарии,
новейшая отечественная
и зарубежная проза.

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402

Электронная версия журнала в Internet по адресу www.kinoart.ru

Тел. (499) 248-2822. Факс (499) 241-0852. E-mail: filmart@yandex.ru 119002, Москва, ул. Арбат, 35

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы А.АРТЮХ, Ю.БОГОМОЛОВА, О.БЕРЕЗИНА, Е.ГУСЯТИНСКОГО, А.ДОЛИНА, Б.ДУБИНА, И.КУШНАРЕВОЙ, Е.ПАИСОВОЙ, Н.СИРИВЛИ, Н.СПУТНИЦКОЙ, Н.ЦЫРКУН, В.ЧУГУНКИНОЙ

В РУБРИКЕ **«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»**

Кинопрокат: что, как, кому и зачем мы показываем

В РУБРИКЕ **«РЕПЕРТУАР»**

СОЧИ-2011

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ. МЕЖДУНАРОДНЫЙ КИНОФОРУМ—2011

В РУБРИКЕ **«КОММЕНТАРИИ»**

СЕРГЕЙ МЕДВЕДЕВ

СЕМЕН ЭКШТУТ

В РУБРИКЕ **«ИМЕНА»**

ДЖЕЙМС БЕННИНГ

ВАЛЕНТИН ВИНОГРАДОВ

В РУБРИКЕ **«РАЗБОРЫ»**

Историческое прошлое как катализатор

В РУБРИКЕ **«ОПЫТ»**

ЛАРС ФОН ТРИЕР

В РУБРИКЕ **«MEDIA»**

Заметки ровесника телевидения

В РУБРИКЕ **«ЧТЕНИЕ»**

Игорь Савельев. ВТОРАЯ ТЕРАПИЯ

2 0 1 1